صابر الحباشة

غواية السرد

قراءات في الرواية العربية

من (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ إلى (بنات الرياض) لرجاء الصانع





غوايـــة الســـرد

قراءات في الرواية العربية

من "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ

إلى "بنات الرياض" لرجاء الصـــانع

غوايـة السـرد

قراءات في الرواية العربيـة

من "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ

إلى "بنات الرياض" لرجاء الصانع

صابر الحباشة

القيـــاس: ١٤.٥ × ٢١.٥

عدد الصفحات: ١٩٢

١٠٠٠/٢٠١٠م - ١٤٣٠هـ



سورية . دمشق . ص ب ٤٦٥٠

تلفاكس: ٢٣١٤٥١١ ١١ ٩٦٣ +

هاتـــف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣+

E-mail:ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني - دار نينوى

غواية السرد

قراءات في الرواية العربية

من "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ

إلى "بنات الرياض" لرجاء الصانع

صابر الحباشة

صابر محمود الحباشة

- مولود في منزل تميم بالوطن القبليّ من الجمهورية التونسية في ٣٠ ذو القعدة ١٣٩٥هـ الموافق لـ٣ ديسمبر١٩٧٥م.
- تخرّج في كلية الآداب بمنّوبة (جامعة منوبة) – تونس حاصلا على الأستاذية في اللغة والآداب العربية، ١٩٩٨.
- تحصل على شهادة كفاءة تدريس اللغة والآداب العربية، تونس، ١٩٩٩.
- تحصّل في الكليّة ذاتها على شهادة الدراسات المعمّقة في اللغة العربية، ٢٠٠٣، عن رسالة في "الأبعاد التداولية في شروح التلخيص للخطيب القزويني".
- عمل مدرّسا للغة العربية وآدابها بالمعاهد التونسية وبالمعهد الديني / البحرين.
- اشتغل مدرّسا بقسم اللغة العربية بالجامعة العربية المفتوحة / البحرين.
- عضو اتحاد الكتاب التونسيين والعرب.

صدر له:

- الإقليد: مقاربات لأدب فريد، تونس، دار الإتحاف للنشر، ٢٠٠٥.
- التداولية: من أستين إلى غوفمان، لفيليب بلانشيه (تعريب عن الفرنسية، بالاشتراك مع عبد الرزاق جمايعي)، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٦.
- إنشائية الرواية، قراءات في لغة الخطاب الروائي، تونس، دار سنابل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.
- أنساق اللغة والخطاب، البحرين، دار فراديس، ٢٠٠٧.
- طوق اللغة، محاولات في الدلالة والبلاغة، القاهرة، دار مصر المحروسة، ٢٠٠٧.
- تلوين الخطاب، فصول مترجمة في اللسانيات، تونس، الدار المتوسطية للنشر، ٢٠٠٨.
- التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، دمشق، دار صفحات، ٢٠٠٨.
- اللغة والعرفة، رؤية جديدة، دمشق، دار صفحات، ٢٠٠٨.

مدخل

سوق الرواية لا عصرها !

هاهو عصر الرواية قادم!

بشارة كثيراً ما تردّدت في نهايات القرن الماضي تعلن لأمّة الشعر أنه قد آن الأوان كي تغادر هذه المركزية الثقافية التي احتكرها الشعر والشعراء في سبيل توطيد دعائم جنس أدبيّ بورجوازي الأصل غربيّ المنشأ عبر تأصيل وجوده في التربة العربية إبداعاً وتنظيراً.

وقد تصدّى لهذا الأمر بشكل "طبيعي" أدباء مرحلة النهضة منذ المحاولات الأولى خلال القرن التاسع عشر حيث تمت ترجمة كثير من الآثار الروائية الغربية (الفرنسية والإنجليزية بالأساس) ووقع إنتاج ضرب جديد من النثر العربي لا هو "نثر فنّي" بمعناه القديم ولا هو "كلام مرسل" على نحو المخاطبات غير الأدبية. وكأنّ بلاغة جديدة بدأت تطلّ من وراء الاختيارات الأسلوبية البديلة التي اقتضاها نقل الإبداع الروائي الغربي إلى الأفق العربي . طبعاً لم يكتف العرب على عتبة القرن العشرين بمجرد نقل المتون السردية ـ وإن كان ذلك بشكل اتسم بالتردد بين الحرية الإبداعية وحدود أفق التقبّل في السياق الثقافي والقيمي العربي الإسلامي ـ بل عمدت أقلام معروفة إلى نسج تحديثها الخاص للسرد العربي القديم عبر إحياء أشكال سردية قديمة وابتعاثها في صيغ جديدة، فكان أن ظهرت المقامات مع

محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام". وهنا لا بدّ من الحديث عن دور الصحف في احتضان "الرواية" وغيرها من الأشكال الأدبية وظهورها في شكل قطع متسلسلة تنشر تباعاً على صفحات الجريدة.

وقد كوّن ذلك فريقاً من القراء أصبحوا يتلقفون كل جديد فيمرّ النص بذلك "الغربال" النقدي فإذا نجح العمل الإبداعي أمام الاختبار الأول فإنه ينشر بعد ذلك في شكل كتاب، أما إذا أخفق فإن مصيره هو أن يبقى حبيس الصحف التي ظهر فيها لأول مرة.

طبعاً لسنا في سياق استعراض بدايات الرواية العربية، فقد ألّفت الكتب الكثيرة في هذا السياق، ولكن مدار الأمر هو أنّ مستقبل الرواية لا يكون مقاساً إلا على ماضيها، من جهة أنه هو الطرف الوحيد الذي نملك عنه معايير "واضحة" للتقييم والنظر العلميّ. فلسنا ندري كيف ستصبح آفاق الرواية العربية في هذا القرن، إلاّ إذا اقتبسنا رؤيتنا من توقّع ما سيؤول إليه ما شهدناه من تطوير على صعيد الإنتاج السردي كمياً ونوعياً على مدى الوطن العربي وحتى في المهجر.

فالاستشراف لا يكون علمياً إلا إذا اتخذ له معايير مضبوطة تسهم في بلورة الرؤية بشكل متكامل. وفي هذا الإطار نود أن نلفت النظر إلى ما يمكن اعتباره "حقيقة" أو قل واقعة في تاريخ الرواية العربية يمكن لنا المصادرة عليها، ولغيرنا أن يوافق عليها أو أن يجرّحها...

مدار هذا المصادرة أننا نعتقد أن نجيب محفوظ روائيا يلخص ـ عبر متنه الروائي ـ مراحل نمو الرواية العربية والمدارس والاتجاهات

الفنية التي مرّت بها. فقد بدأ باتخاذ المدرسة التاريخية نبراساً فأنشأ روايات تتعلق بتاريخ مصر القديمة، ثمّ انتقل إلى الرواية الاجتماعية ومرّ بالرواية الواقعية وعرّج على المدرسة الرمزية الذهنية وله بعض الأعمال المندرجة ضمن المدرسة الرومنسية...

فكأن نجيب محفوظ يلخص بوجه من الوجوه الرواية العربية ويعلن بوضوح خطوطها الكبرى. طبعاً لا يخلو هذا الحكم من تبسيط مجحف، بل قد يقول البعض إنه حكم ناجم عن منح هذا الروائي العربي جائزة نوبل للآداب، فحمّل متنه الروائي مؤونة تمثيل جميع تيارات الرواية العربية. قد يكون هذا صحيحاً بعض الشيء، ولكن موقع نجيب محفوظ الطلائعي لا يمكن المزايدة عليه، وإن اختلفنا في تقويم تجربته، فلا أحد ينكر أنه رسم خطاً متيناً لتحديث السردية العربية وإعطاء الرواية ذلك الثقل الذي بدأت تحظى به شيئاً فشيئاً.

أمّا التجارب الأخرى فتتفاوت من حيث مواقعها وإسهاماتها، وإن كنا لسنا بصدد تقييم هذه التجارب ولكن يمكن لنا أن نشير إلى أنّ الرواية العربية انتقلت عموماً من النقل إلى التمثل فالمحاكاة ولعلها بلغت - مع بعض التجارب مرحلة التجريب الفنّي - وكذلك ربما وصلت إلى التجديد الذي لا يقتصر على هضم الوافد وإضافة نكهة محلية عليه، بل اكتناه عمق الوجود البشري وإفراز إبداع أصيل يصل المحلية بالعالمية في خلطة مكتَنِزَة لا تفصل فيها بين ماهو خصوصي وما هو عامّ.

ولكن كل تصنيف لا بدّ أن يظلم بعض التوجهات ــ بحكم

اعتناء التصنيف بما هو غالب، كمّياً ـ باعتبار أنّ بعض المبدعين الروائيين العرب يكتبون نصوصاً بكراً تخالف التصنيف الساذج، وتخاتل من يسعى إلى حشرها في هذا التيار أو ذاك.

وفي هذا الإطار، لا ننسى ظاهرة الكتاب الروائيين الذين دخلوا عالم الإبداع ولهم مرتكزات نقدية متينة وتكوين رصين في فلسفة الرواية ومدارسها: وقد أفلح بعضهم في كتابة رواية ناجحة فنياً في حين جاءت بعض المحاولات الأخرى دون المرجوّ. وهذا إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على أنّ الإبداع لا يُتعلّم في المدرسة هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ الثقافة الفنّية والنظرية قد تكون معولاً يساعد على الإبداع ولعلّ القراءة الإيجابية من أجود أنواع الإبداع!

وإذا ما واصلنا النظر بشكل عامّ في المدارس الروائية الحالية في السياق العربي وقفنا على تأثر عند بعض الروائيين بما ظهر عند روائيي أميركا اللاتينية من تيار "الواقعية السحرية" فقد ملأ الدنيا وشغل الناس. ولعل فتنة الحداثة قد أملت على الرواية العربية أن تختطّ لها مسارب التجديد والتجدّد الذاتيّ في غير انطواء. وقد تسرّبت مقولات إلى المتن الروائي العربي هي من صميم التعمق في السؤال الإبداعي. فلم تعد الأقلام الروائية الجيدة تكتب احتذاء للآخر الغربي أو العربي القديم، على النحو الذي كان عليه الأمر في بداية القرن العشرين، فقد تأصّلت الصلات بين الواقع والإبداع الروائي، غير أن "سوق" الرواية تشهد بعض الاهتزازات بسبب تدخل بعض العوامل غير الأدبية بالضرورة في إعلاء صورة رواية أو محاكمة روائيّ، وهي عوامل يجب وضعها في الحسبان، في تقييم علاقات الإنتاج والتقبل في

الساحة العربية. وهذه الممارسات لا يخلو منها عصر، بل لعلها تذكرنا ببعض المحاكمات التي تعرض لها بعض الروائيين الغربيين في القرن التاسع عشر (من قبيل فلوبير Flaubert).

ولعلّ الناظر في المتن الروائي العربي يقف بيسر على غياب (أو ضعف) بعض الأنواع السردية التي انتعشت في السياق الغربي ونعني مثلا رواية الوردة أو الرواية البوليسية أو الرواية العجيبة مقابل ظهور الرواية الواقعية والرواية الذاتية (ومنها السيرة الذاتية والمذكرات...) بشكل معتبر، ولعل دراسة مثل هذه المظاهر الخاصة قد تدلّ بشكل أو بآخر على توجهات التخييل الروائي العربي أو على التكوين الثقافي النفسي للإنسان العربيّ روائياً وقارئاً.

بقي أن نشير إلى تأثير ـ لا فقط الصحف كما كان عيه الحال في بداية القرن الماضي ـ بل مختلف وسائل الإعلام ولاسيما التلفزيون في توجيه المتقبل نحو نصوص دون غيرها عبر التركيز الإعلامي والإشهار أو ربّما التشهير... أو إثارة بعض الغبار حول عملِ روائيٍّ مّا سواء بالمدح أو القدح، فذلك ممّا يؤثر في تقبل الأثر المعنيّ لدى شريحة كبيرة من القرّاء. فضلاً عن تأثير السينما والمسرح في تحويل النصوص الروائية إلى أعمال درامية قد تعد ولادة جديدة لها أو قد تتحول إلى "مسخ" لذلك الأثر، وهذا الأمر ينظر فيه باعتبار أنّ تظافر الفنون أصبح خصيصة تميّز العصر وليس مجرد موضة زائلة أو صرعة مؤقتة.

أمّا الوسائط الإلكترونية، فحدّثْ ولا حرج! فهي أبواب مشرعة على الممكن والافتراضي وما ترفضه دور النشر أو تصادره الرقابة يجد له متنفساً هناك، حيث الإبحار السريع والانتشار غير المحدود

وحيث إمكانيات التخفي واستعارة الأسماء أمر في منتهى البساطة واليسر، فضلاً عن توفّر قارئ افتراضي زئبقيّ زئبقية المؤلّف!

ههنا تقف الرواية العربية، جنساً إبداعياً على حافة التحدّي: فهل ستجد لها آفاقاً حديثة ومشرعة نحو المستقبل الواعد؟ أم إنها ستتنازل – فنياً وإبداعياً – في سبيل تحصيل جمهور عريض تحققه لها وسائل الإعلام المرئية فيخلف السيناريو الرواية ويكون المسلسل التلفزيوني بديل النص الروائيّ المقروء؟

إذا كانت الرواية عملاً يكتب جماعياً ليُقرأ فردياً (بخلاف الشعر الذي يُكتب فردياً ليُلقى على المجموعة) تعبّر بالفعل عن إيقاع العصر وقيمه وتوجّهاته، فإنها ستحمل أعباء صنع المستقبل عبر تجديد مقارباتها الفنية والمضمونية بقطع النظر عن أدبيات التأثير والتأثر.

لقد أوفى المنجز السرديّ التراثي بوعوده واستجاب لحاجات عصوره وآمال جمهوره، فكان تعبير الحكاية المثلية عن عمق التناقض بين سلطة العقل وسلطة السيف ("كليلة ودمنة" لابن المقفع) ورصدت النادرة ("البخلاء" للجاحظ) روح التفاعل الاجتماعي بين الشرائح المتعايشة بين المركز والهامش وحكت "ألف ليلة وليلة" طبقات المكبوت وكشفت كثافة المتخيّل الشعبيّ الوسيط... فهل أجابت الرواية العربية المعاصرة عن أسئلة الراهن العربيّ؟ وهل تكشّفت عن طرح أسئلة جديدة فنياً وواقعياً؟

لا شك أنّ رصد الخطاب الروائي العربيّ الحديث أمر مهمّ في هذه المرحلة المتشابكة التي تعبّر عن تحدّيات مصيرية سياسياً وإقليمياً وحضارياً وثقافياً، بشكل يجعل التعبيرة الروائية تتناسى مآزقها

الذاتية لتتشح باليتم الجماعي الذي انخرط فيه المجتمع العربيّ منذ سقوط غرناطة مروراً بنكبة فلسطين وصولاً إلى احتلال العراق!

إنّ الهاجس السياسيّ كان محوراً رئيسيّاً لدى أقطاب الرواية العربيّة الحديثة، وسواء أعلن الخطاب الروائي القطيعة مع الأنظمة الحاكمة بشكل صريح (كما يتجلى ذلك في روايات صنع الله إبراهيم مثلاً) أو بشكل يشوبه بعض التسيب ولكنه ينتهي إلى الوضوح (على نحو ما هو عليه الأمر في روايات عبد الرحمن منيف) أو بطريقة يكون فيها الخطاب الروائيّ أكثر التزاماً بالتقيّة (على ما هو عليه حال كثير من الروائيين، مع تفاوت في درجة التلميح والترميز والنقد المغلّف).

يبقى أن نعترف أنّ معظم الخطاب النقدي العربي بقي رهين مسلكين في مقاربة المتون الروائية الحديثة:

- أوّلهما النقد الانطباعيّ: وهو مسلك يتسم بكثير من الذاتية إذ يعتمد على تذوق شخصي للناقد وقلما علّل ذلك الأمر تعليلاً جمالياً أو فنياً. وهو ضرب من النقد لا يلزم إلاّ صاحبه وقد لا ينجر عنه – في الغالب – تيار نقدي ذو أصول أو يؤدي مهمات النقد الأساسية. ولعلنا نعتبره – في شيء من التبسيط – طفولة النقد وإرهاصاته الأولى ريثما تتعقد إجراءات النقد ووظائف الناقد، ويصبح معوّلاً لا على تذوّقه الصرف بل على مناهج وآليات تسيّر عملية القراءة.
- ثانيهما النقد الانعكاسي: وهو مسلك يضمّ التحليلات النقدية التي ترى في النص الروائي ما رسمت سلفاً ما تريد أن تراه. أو

قل إنّها تستنطق النصّ باحثةً عن أمور بعينها ، فإن وجدتها ارتاحت وأصابها برد اليقين، وإن لم تعثر عليها حكمت على الأثر بعدم النجاح. ونقصد بهذه التحليلات تلك التي تعتمد المقاربة الاجتماعية للأدب والتحليل النفسي أو التحليل الاقتصادي، فغاية ما يطلبه الناقد من هؤلاء أن يقف على صراع الطبقات أو عُقد المؤلّف المكبوتة أو معالجة قضايا التفاوت في التنمية ، على سبيل المثال.

وقد ظهر مع ذلك خطاب نقديّ نعتبره أكثر حداثة وإن لم يعبّر عن حقيقة العملية الإبداعية وعن حقيقة تعاطي القارئ معها إلا بشكل جزئي، ونعني المسلك الذي ندعوه النقد الوصفي.

والنقد الوصفيّ هو ضرب من النقد يلتمس سبيل النصّ من داخله لا يُسقط عليه إحساس الناقد وآراءه الشخصية (كما هو الحال مع المسلك الانطباعي) ولا يسقط عليه تأويلات نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية (كما هو الأمر مع المسلك الانعكاسي) ومعنى أنه يلتمس سبيل النص من داخله، أي أنه يفكك الخطاب الروائي متوسلاً أدوات فنية جمالية لا غير. فيهتم بالسرد والوصف والحوار ويدرس الشخصيات والأحداث ويهتم بموقع الراوي وبمستويات التعبير في الرواية، كما يحلل الدلالة متوقفاً على منطوق النص وما يعبّر عنه من أبعاد دلالية تأويلية. دون استجلاب قوالب جاهزة من خارج النصّ تصبح متحكّمة فيه مهيمنة عليه، فيكره النص على أن يقول ما لم يقله أصلاً.

غير أنّ هذا المسلك من التحليل (على اختلاف التسميات التي

وضعت له بنيوياً كان أو نصّانيّاً أو سيميائياً أو تشريحياً أو هيكلياً أو أسلوبياً...) لم يكن ناجحاً في جميع تطبيقاته، ولكنّه مكّن الخطاب النقديّ العربيّ في قطاع السرد الروائيّ - على الأقلّ - من تجاوز المسلكين السابقين (المشار إليهما أعلاه) تجاوزاً لا عودة فيه. ولكن مع ذلك لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا النقد قد تمّ جلبه من سياق غربيّ متأثر بالتقدم في العلوم الإنسانية الحديثة ولا سيما علم اللسانيات، وقد كسدت سوقه في الغرب، إلاّ أنّ الأكاديميين العرب ظلّوا يعضّون عليه بالنواجذ إقراراً منهم - في وعيهم أو لاوعيهم - بأنّ لحظة التجاوز في السياق العربيّ لم تحن بعد. فكان أن عاش النقد الوصفي في الأوساط العربية بعد أن انتهى عمره الافتراضي في الوسط الأصليّ الذي نبت فيه ونما وترعرع.

غير أنّ نسق المواكبة لم يعد بطيئاً منذ عقد من الزمن تقريباً، إذ أصبح النقاد العرب للرواية العربية قادرين على التأثر بمدارس جديدة، يبدو أنها اكتسحت المجال لتخلف ما أسميناه النقد الوصفي. فظهرت محاولات في النقد القائم على جماليات التقبّل (الألمانيّ) أو النقد الثقافي (الأمريكيّ) فضلاً عن بقاء فروع أخرى من النقد الوصفي أو المندرج ضمن الأدب أو النقد المقارن. ممّا يجعل الناظر في الساحة النقدية العربية يقف على تعايش بين مسالك نقدية متباينة ومتداخلة. تعصف ببعضها رياح التغيير القادم من الغرب، خصوصاً مع غزارة الكتب التي تصدر مشرقاً ومغرباً تترجم المناهج الحديثة تقديماً وتطبيقاً ونقداً.

ولا غرابة أن تظلّ محاولات نقد النقد على قلّتها في الوقت الراهن

ضرورية بل ملحّة لتقويم الممارسات النقدية الحالية ولتبيئة المستحدثات النظرية في فنّ النقد الروائيّ.

ونعرض على القارئ في هذا الكتاب فصولاً تنظر في بعض إشكاليات الرواية العربية النظرية[1] كما تهتمّ فصول أخرى بإجراء قراءات نصّية تطبيقية على نماذج من السرد الروائيّ العربيّ، في تناسق بين الفصول النظرية والفصول التطبيقية. وقد حتّم علينا هذا التقسيم الإجرائيّ ألاّ نلتفت إلى كثير من الروايات العربية التي قد يرى بعض النقاد أنها لم تنل حظها من التحليل، غير أنّ عذرنا في هذا السياق يتمثل في غزارة المتن الروائيّ العربيّ واستحالة إحاطته كلّه بالدراسة، إن تنظيراً أو تطبيقاً. بل لعلّ الأسئلة التي طرحناها في هذه المقدّمة لم تحظ بإجابات حاسمة أو لعلّها لقيت بعض الارتباك في محاولة الإجابة عنها في غضون الكتاب.

ولعلّ سمة البحث عن الكلّيات في القسم النظريّ وسمة رصد الخصوصيات في القسم التطبيقيّ، تشكّلان معاً منهجاً متكاملاً يمكن أن نعدّه لبنة تساعد على تمثيل المقوّمات الفنية والدلالية للمنجز الروائي العربي تمثيلاً يستشرف آفاق التطوير ويحثّ نحو المستقبل المسير، ألسنا في عصر الرواية حقّاً؟

---

(1) قد لا تكون هذه الإشكاليات محدودة بإطار الرواية العربية، فحسب.

تقديم

الفنّ الروائيّ: محاولة للتصنيف

درجنا في السياق العربيّ على استعارة النماذج الجاهزة فكرياً وأيديولوجياً وثقافياً حتى انطبع الاستهلاك في الثقافة، ولعلّ هذا الوضع يؤشّر على خطورة في الصميم، جعلت المتدخلين في الشأن الثقافي ينقسمون إلى مجموعة ترفض ما يأتينا من الغرب بجميع أشكاله وتصف ذلك بالغزو الثقافي والفكري. في حين تقف مجموعة أخرى موقف المُعجَب المستلذّ بما تأتينا به الحضارة الغربية من منتجات ثقافية راقية على طبق من فضة.

ولعلنا لا نجاوز الصوّاب إذا ادعينا أنّ إشكالية التحريم والتحليل الفقهيين للفنّ المَعاصر ـ على قِدَمها وكثرة الفتاوى في أمرها ـ لم تُحسم بعد بشكل نهائيّ، وهذا ما أدّى إلى انقسام الناس في الشأن الثقافي عموماً. بل لعلّه سوّغ ضرباً من الثنائية بين ما نقوم به سرّاً عندما نخلو إلى أنفسنا وما نعلنه على رؤوس الملإ من مواقف[٢]...

(2) من ذلك أنّ بعض الناس يقرأون روايات يزعجهم أن تقع بين أيدي أبنائهم، أو بين أيدي من يعتبرونه غير مؤهّل لقراءتها!

طبعاً هذه الازدواجية تفرض علينا مراجعة جذرية لمسلّمات الرفض والقبول للخروج بموقف عقلانيّ متوازن.

وإذا ما تجاوزنا هذا الوضع العامّ الذي يسم الواقع العربيّ وحاولنا أن ننظر في الشأن الروائي تحديداً، وجدنا قلّة من الدراسات التي اعتنت بتصنيف الرواية العربية تصنيفاً علمياً لا يخلو من وجاهة وتمحيص.

غير أنّ الباحث يمكنه أن يستأنس ببعض الدراسات الغربية التي نظرت عميقاً في مدارس الرواية واستخلصت أهمّ سماتها ومذاهبها. من ذلك أنّ جون كابرياس[٣] قسّم أصناف الرواية[٤] إلى ستّة:

١) رواية المغامرات العجيبة
٢) الرواية التعليمية
٣) الرواية التاريخية
٤) الرواية- المسلسل

---

(3) Jean Cabriès: Roman : Essai de typologie, in Encyclopaedia Universalis.

(4) يقول الدكتور مصطفى الكيلاني "من الصعب حدّ جنس الرواية الأدبي قطعياً، بل الأقرب إلى الظنّ أنّه سردٌ حادثٌ يستجيب لهذا العصر ويُعبّر عن وعي المكان والأشياء بخطّة مغايرة للسرد القصصيّ وأنواع السرد الأخرى في الراهن والسالف.الرواية هي سرد المكان والكيان، ورسمٌ طوبوغرافي في مُتخيّل لوعي اللحظة الكاتبة والفضاء بوقائعه وأشيائه وتفاصيله، وكتابةٌ للتاريخ الفرديّ والجمعيّ بواسطة المخيال السردي، تلك هي ملامح النواة شبه الساكنة التّي بها يُحدُّ جنس الرّواية الأدبيّ، حسب التقريب، إلاّ أنّ العناصر الأخرى الحافّة بالنواة متغيّرة متحوّلة باستمرار نتيجة اتّساع مدى الرواية التناصّيّ وتعالقُها الحميم مع أجناس أدبيّة وفنون أخرى وانفتاحها الدّائم على الوقائع الحادثة." من حوار أنجزه معه كمال الرياحي بعنوان "حول الرواية والنقد الروائي"، مجلة جسور، العدد٧، السنة١، أيلول- سبتمبر٢٠٠٥.

٥) الرواية البوليسية

٦) الرواية- الوثيقة

ولا يقف الباحث في مجال الرواية العربية حائراً أمام إمكانية إدراج عناوين كثيرة لروايات عربية ضمن هذا الصنف أو ذاك. ولئن كان الباحث الفرنسي قد تتبع الخط الزمني التاريخي في وضع هذه الأصناف، فإنّ ظهور ما يقابلها في السياق العربيّ لا يخرج عموماً عن هذا التطور التاريخي، ولكن ما يبدو أنّه مختلف هو نسق الظهور وسرعته. فمثلما أدرك[٥] العرب الحداثة الاقتصادية والعسكرية عن طريق نقلها عن الغرب في فترة أقلّ زمنياً من فترة اختمارها ومخاضها وبروزها في منشئها الغربيّ، فإنّ تتابع الأصناف الروائية المذكورة لم يحتج في السياق العربي إلى قرون عديدة مثلما هو الحال في تاريخ الآداب الغربية، بل هو قرن وبعض قرن حتى أمكن لنا الاعتداد بمدوّنة روائية عربية ركبت قاطرة الحداثة[٦] عن استحقاق وكان تتويج نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨ ـ في الواقع ـ

---

(5) أدرك هنا بمعنى الوعي والفهم لا بمعنى البلوغ والوصول!

(6) لكن لا يخفى ما يوجد عندنا من خصوصيات أخلاقية تجعل الروايات الإباحية غير منتشرة، وإن كانت بعض الكتابات "التحررية" تورد مشاهد العلاقات الحميمة على صفحات رواياتها، وهذا يدخل في ما سماه بعض الباحثين بتوسع مساحة الجرأة، ولا سيما على أيدي أقلام نسوية مثل اللبنانية حنان الشيخ في رواية "مسك الغزال" (إذ تعرضت لظاهرة السحاق) والتونسية مسعودة أبو بكر في روايتها "طرشقانة" (حيث جعلت إحدى شخصياتها مخنثا وتعمقت في سبر أغواره)... طبعاً مع احترازنا الشديد من مقولة "الأدب النسوي" وما جرى مجراها من الاصطلاحات التي تقسّم الأدب جنسيا، والواقع أنّ الإبداع إنسانيّ أو لا يكون!

تتويجاً للرواية العربية إذ أصبحت على قدر من النضج تشهد به المواصفات الإبداعية العالميّة. على أنّ مسألة اختصار الفترة الزمنية التي مرّت بها عملية تحديث الرواية العربية قد تخفي لحظات وهن وانكفاء لا يرقى شك في وجودها عربيا. من ذلك ما يرد أحياناً من إثارة ضجة إعلامية واسعة بسبب مقاطع من رواية أو اقتطاع أجزاء من نص إبداعيّ يتهم به صاحبه في دينه، ممّا يذكرنا بممارسات محاكم التفتيش في القرون الوسطى أو بمحاكمة الروائيين على مدى مطابقتهم للواقع التاريخي أو تشويههم له[٧].

ولكن إذا عدنا إلى إشكالية التصنيف، فإنّ الأخذ بما وضعه الباحث الفرنسيّ ونقله حرفياً إلى السياق العربي أمر لا ترتضيه السليقة ولا تقبله الفطرة، ولكن ابتداع تصنيف خاصّ يبقى أمراً

---

(7) مسألة العلاقة بين الواقع والتاريخ بالرواية مبحث شديد التعقيد و قد كثرت فيه المقاربات التي تنظر إلى الأمر بمقدار كبير من الاختلاف في وجهات النظر. فنظرية الانعكاس بمختلف تقليباتها ترى أن النص وثيقة على أمور في الواقع (نفسية – اجتماعية – اقتصادية ...) أمّا النظريات الإنشائية فتعدّ النصّ قطعة فنية تبني واقعا موازيا للواقع المعيش أو هي تعيد بناءه بشكل تخييليّ صرف فالرواية تشكيل لغويّ خياليّ أوّلا وأساسا، وليس النصّ الروائي بأيّ حال من الأحوال وثيقة تاريخية إلاّ بالقدر المحدود الذي لا يجعل من الإنصاف تحميل المبدع وزر ما تفعله أو تقوله شخصياته الورقية المبتدعة!

ويصل الأمر ببعضهم إلى الحديث عن اختلاف بين الزمن الإبداعي والزمن التاريخي، يقول مصطفى الكيلاني" لا أعتقد أنّ الإبداع الأدبيّ، والرواية تحديدًا، خاضع لتأثيرات الوقائع التاريخية المباشرة ولكنّ الهزائم والانتكاسات والحروب تتحوّل من مجال الصدمة إلى قيعان الذات المبدعة، لأنّ الزمن الإبداعي " يختلف في الماهيّة والاشتغال عن " الزمن التاريخي". حوار حول الرواية والنقد الروائي"، (مرجع مذكور).

يحتاج إلى جرأة وتقحّم أو قل إنّ المسألة تصبح نوعاً من المغامرة باعتبار افتقارنا إلى دراسات تمهّد الطريق أمام تصنيفية شاملة لأهمّ تيارات الرواية العربية بشكل أقرب ما يكون إلى العلمية والموضوعية.

ولعلّ بعض الدراسات التي اهتمت بإنشائية الرواية[8] تساعد على الشروع في هذا العمل ولكنها لا تكفي في حدّ ذاتها لقيام بهذا الأمر فهي تنير السبيل وتترك للناقد المستقبليّ أن يتشجّم أمر مباشرة التصنيف.

ومن صعوبات هذا الأمر أيضاً تجاور المدارس وتزامنها على نحو يؤشّر على تفاوت التحديث الروائي في المتن الروائي العربي سواء كان ذلك جغرافيّاً أو تاريخيّاً.

ولعلّه بوسعنا أن نخلص إلى بعض الاستنتاجات التي تتعلق بالسرد الروائي العربي:

أولاً: الأدب (والسرد جزء منه) لم يكتب، في الأغلب الأعم، بنية فنية خالصة، ولا للمتعة الملازمة له، ولكن بوصفه غرضاً أو كتابة غرضية أهميتها في منطوق جدواها وتبشيريتها وليس في جماليتها، ولا في استيفاء شروط ما يجعل منها خلقاً بديع التكوين.

ثانياً: لا يمكن أن تتحقق الحداثة من خلال نص مفرد ولا من

(8) نذكر على سبيل المثال أطروحة الدكتور فوزي الزمرلي حول "إنشائية الرواية العربية"، وإن كان بحثه مرتكزا على تحليل نماذج بعينها (بعض روايات الطيب صالح والبشير خريف و...) فإنّه لا يخلو من إشارات تصلح لانطباق على مجمل اتجاهات الرواية العربية. أمّا بحث أحمد المديني المشار إليه في الهامش الموالي فيهتمّ بالرواية في المغرب الأقصى، في حين اهتمّ الباحث التونسي الدكتور بوشوشة بن جمعة باتجاهات الرواية في المغرب العربيّ.

خلال استيهامات منفردة كيفما بلغت انزياحاتها واختراقاتها، بل هي إلى جانب ذلك وأبعد حالة مدينية وحضارية وثقافية واجتماعية ووضع إنساني شامل، وهو وضع يفتقر إليه الأدب العربي الحديث والمعاصر مهما جرؤت فيه التعابير والخطابات[٩].

---

(9) أورده عبد الفتاح الحجمري نقلا عن أحمد المديني، متحدثا عن السرد في المغرب، وهو ما ينطبق فيما نظنّ على السرد العربيّ عموما. انظر عبد الفتاح الحجمري "نقد السرد الأدبي: مفاهيم وقضايا".

الباب الأول

قراءات في السرد

خصائص الرواية الذهنية عند نجيب محفوظ
"اللص والكلاب" نموذجاً

كثرت الدراسات التي تهتمّ بالرواية، هذا الفنّ الذي لم يتجاوز عمره في اللسان العربي القرن، واختلفت مباحث الرواية باختلاف منطلقات الدارسين ومقاصدهم، فظهرت الدراسات التاريخية التي تؤرخ لهذا الفنّ وتحدد مراحل تطوره وبرزت الدراسات التي تعنى بالروائيين تهتمّ بنفسياتهم وبمجتمعهم وما عسى أن يؤثر ذلك في النص الأدبي. كما وجدت بعض الدراسات النصّية التي تركز على خصائص الخطاب الروائي وتقنياته الفنية، دون إهمال المضامين والمقاصد الدلالية التي تعبّر عنها النصوص الروائية.

وباختلاف هذه المقاربات تتنوع القراءات ويسلط الضوء على جوانب من الأثر بشكل خاص دون غير ذلك من الجوانب. ولعل القراءة المثمرة هي التي تفيد القارئ وتضيء له نواحي معتمة في النص وهي أيضاً القراءة التي لا تتجنى على الرواية فتسقط عليها مقولات تبدو صلتها واهية بالمتن.

١/ القراءة التاريخية: لعل من مزايا القراءة التاريخية أنها تحيط

القارئ علماً بمجمل النتاج الروائي لصاحب نوبل في الآداب، فتجعله قادراً على وضع الرواية التي يتناولها بالدراسة في محل مخصوص ضمن التجربة الروائية عموماً. فقد جرى في عُرف بعض النقاد أن توضع روايات محفوظ ضمن زمر ومجموعات، إذ تطور الروائي المصري في تجربته منطلقاً بالرواية التاريخية إذ استلهم التاريخ المصري القديم (عبث الأقدار، ١٩٣٦) و(رادوبيس، ١٩٣٧) و(كفاح طيبة، ١٩٣٨) ثمّ مرّ نجيب محفوظ نحو الرواية الاجتماعية ـ الواقعية بدأها برواية (القاهرة الجديدة، ١٩٣٩) وختمها بثلاثيته (بين القصرين، ١٩٤٨ـ قصر الشوق، ١٩٥٠ـ السكّرية، ١٩٥٢) وفي الستينات أنشأ محفوظ جملة من الروايات صنّفها النقاد ضمن النزعة الذهنية واشتملت على روايات اللص والكلاب، ١٩٦٢ـ والسمان والخريف، ١٩٦٢ـ والطريق، ١٩٦٤ـ والشحاذ، ١٩٦٥ـ وثرثرة فوق النيل، ١٩٦٦).

يقول محمود أمين العالم: "إنّ روايات هذه المرحلة هي روايات كما يقال ذات أطروحة أو ذات قضية محددة تسعى لتأكيدها بمختلف الأحداث والشخصيات والمواقف رموزاً وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو القضية. وجاء بناؤها خادماً بشكل مباشر لهذه الأطروحة أو القضية كذلك..."(10).

٢/ القراءة الإديولوجية: وهي التي تختزل فهم الرواية في كونها "ملحمة الطبقة البورجوازية الصغرى، ناطقاً بأوضاعها معبراً عن

(10) محمود أمين العالم، تأمّلات في عالم نجيب محفوظ، القاهرة، ١٩٧٠، ص٩٥ (نقلا عن مصطفى التواتي "دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية" تونس، ١٩٩٣، ص١١).

أحلامها، ومن ثمة يفقد الفن الروائي جوانبه الإبداعية ليتقلص ملفوظه في حدود نقل رسالة الانتماء الطبقي للمؤلف، وفي هذا ما لا يخفى من التحكم والابتسار. ولعل القراءة النفسية الموغلة في التنقير عن الأعراض والأمراض والعقد والمهمة لما عدا ذلك من مقومات القص وأدوات الخطاب، تدخل في حيز الأدلجة أيضاً، لأنها ترى نص الرواية مرآة تنعكس على صفحتها ذات الروائي، فهي تصعيد لمكبوتاته وإعلاء لرغباته التي فشل في تحقيقها على أرض الواقع.

٣/ القراءة النصية: وهي التي تولي الفن حظه من التحليل وتعطي للتقنيات الروائية نصيبها من المعالجة. وضمن هذا التيار من القراءة نجد مدارس كثيرة نحو البنيوية والإنشائية والسردية والعلامية والتداولية... ولكنها تجتمع في إيلاء النص الاهتمام الأوفى.

أ- **البناء العام للرواية:** تبدأ رواية "اللص والكلاب" من نقطة واحدة هي نقطة التمفصل التي برع محفوظ في نحتها واختيارها. وهذا المفصل الذي يجعله نقطة البداية هو في الواقع ليس كذلك، وإنما هو نقطة عند منعرج الطريق التي سلكها البطل وهي من هذه الوجهة نقطة تمفصل بأتم معنى الكلمة. ثم يكون نمو الرواية في اتجاهين متعاكسين ومتداخلين: اتجاه الماضي الذي يعود فيه البطل إلى المسافة المقطوعة قبل أن تبدأ الرواية في اتجاهين متعاكسين ومتداخلين: اتجاه الماضي الذي يعود فيه البطل إلى المسافة المقطوعة قبل أن تبدأ الرواية، منتقياً منها ما يخدم سيرها في اتجاه الحاضر/ المستقبل وهو الاتجاه الثاني في الرواية وإطارها الخارجي الذي تتحرك فيه. وهذه

اللحظة التي اختارها محفوظ هي لحظة انعتاق أو انفكاك قيد ما عن الشخصية المحورية، وفي رواية "اللص والكلاب" كانت لحظة انفكاك قيد السجن. وما إن ينفك هذا القيد حتى يسلك البطل طريقه عبر مسيرة ديدنها البحث عن المعنى المفقود. إنها طريق مفجعة يقطعها سعيد مهران حاملاً على كاهله ثقل الماضي وتيه المستقبل وتمزق الحاضر وشوقه، وهو الشوق إلى الانتقام من الكلاب لدى سعيد مهران، يقول مثلا: "لكي يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك... وعند ذلك تسترد الحياة معناها المفقود. فالرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت العبث...".

أما خاتمة الطريق فهي كنقطة البداية واحدة، "فاستسلم بلا مبالاة... بلا مبالاة..."(ص١١٢، طبعة الدار التونسية للنشر، ط٥)[11].

فالشوق العارم إلى المعرفة هو وقود الرحلة إلى المجهول وحافزها والبحث وحده هو الذي يمنح حياة الأشخاص معنى بالرغم عن إطلالتهم على حافة اللامعنى . والبحث هو شوق متجدد للحياة مهما كانت مخاطر الموت التي تكتنفه والتي ينتهي إليها الباحث في الغالب "إنّ البحث نفسه الذي يحتمل الجديد مع كل نفس يردده الإنسان، هو الطريق وهو الغاية، ولا شكّ أنّ مرارة الصراع بين ما هو كائن وما هو محتمل أن يكون، بين المعرفة بالماضي والجهل بالمستقبل، هو محور البناء الروائي في أدب نجيب محفوظ الجديد"[12] فالبطل يفضل

---

(11) جميع الإحالات على رواية "اللص والكلاب" في هذه الدراسة تحيل على صفحات الطبعة المذكورة.

(12) غالي شكري: المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، مصر، دار المعارف، ١٩٦٩، ص.٢٧٥.

الموت أثناء البحث الذي اختاره بديلاً عن الحياة الميتة الآسنة الاضطرارية، ولذلك تنتهي الرواية بانغلاق تشاؤمي.

وقد كانت رواية "اللص والكلاب" انفتحت باستهلال إيجابي يتمثل في انفتاح باب السجن أمام سعيد مهران، ثم تسير الأحداث بعد ذلك نحو التعقد التصاعدي لتنمو الأحداث وتتدرج لتكون نهاية منغلقة، سقط سعيد مهران بين القبور تحت رصاص الكلاب.

وقد كان البطل شخصية تمثل الإنسان المتأزم المنتمي إلى مجتمع فاقد للحرية والعدالة الاجتماعية... وقد اختار هذا البطل في كل مرة طريقة جديدة للخروج من أزمته ولكنها سرعان ما تقوده إلى الفشل . وقد بدأ محفوظ رواية "اللص والكلاب" دون تمهيد وكأنه يستأنف حديثاً توقف عند لحظة "مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية"(ص ٥) فالرواية تبدأ بالبحث في قلق متلهف على التوازن وتنتهي بحال من الإخفاق المأساوي.

وتتوفر الرواية على انفتاح كاذب قائم على الإيهام استعمله نجيب محفوظ ليجدد الدفع والحركية. فطريق الباحث ليست سوية، بل هي صعبة متعرجة، وفي كل منعرج نتوهم أن البطل قد وجد ضالته وأن الطريق ستنتهي هنا. ولكن سرعان ما يطيش رصاص سعيد مهران فيقتل الأبرياء.

لقد قام بناء الرواية على اندفاع البطل باحثاً عن المعنى المفقود والعدل السليب. ويتمثل منعرج "اللص والكلاب" في الطفلة "سناء" إذ يقف سعيد مهران أمام جمع "الكلاب" لا أمل يحدوه سوى ابنته سناء يقول: "وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحرّ والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر" (ص٥) وقد كان

للحظة لقائه بها دور أساسي في دفع الأحداث في الطريق المسدودة إذا لو عرفت سناء والدها وبقيت معه لكان سلك طريقاً غير التي سلكها "وعندما ترامى وقع الأقدام، خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه. مسح تطلع شيق وحنان جارف جميع عواصف الحنق. وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدي الرجل، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة، وتبدت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين. وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين، فالتهمتها روحه"(ص١١). يلوح التعرف سراباً يمهد لسعيد مهران سبيل الحقد والانتقام. "لو ينزع منها عينيه ولكن قلبه انكسر. وانكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضياع". (ص١١) هذا الضياع سيلاحق حياة البطل وأفعاله إلى أن يسقط قتيلاً بين الكلاب. لقد أنكرته ابنته فاندفع في الطرق المسدودة يحمل في قلبه جرحاً نازفاً يدعى سناء في يده مسدساً يطيش رصاصه فلا يقتل إلا الأبرياء.

ب- الفواعل أو الشخصيات:

لقد بدا جلياً أن نجيب محفوظ يركز في رواياته الذهنية على "شخصية واحدة في البطل الفرد الذي ينطوي تكوينه التراجيدي على قضية فكرية هي انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التي يكتوي بها بقية الأفراد"(١٣) نجد في رواية "اللص والكلاب" أن أهم شخصياتها هي: البطل سعيد مهران والطفلة سناء وطليقة البطل نبوية عليش والصحفي رؤوف علوان والشيخ علي الجنيدي والبغيّ نور، والملاحظ

---

(13) غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، مصر، دار المعارف، ١٩٦٩، ص٢٦٢.

أنّ المواجهة الأساسية تقع بين سعيد مهران وبين أستاذه ورفيقه المرتدّ رؤوف علوان.

وسعيد مهران هو أوّل من يظهر في "اللص والكلاب" وهو آخر من يختفي، وباختفائه تنتهي الرواية، فهو موضوع الحكاية تتحرّك أحداثها من خلال حركته ويتنامى بناؤها مع نمو شخصيته، فكأنّ رواية "اللص والكلاب" سيرة سعيد مهران، ذلك أن سائر الشخصيات لا تتمتع بوجود منفصل عن وجود "البطل" ولانتعرف إليهم في الغالب إلا عبر ذكرياته وتصوراته ولذلك نرى أن نبوية عليش لم تظهر مباشرة في الرواية ولو مرة واحدة - رغم ثقل حضورها في كامل الرواية - لان سعيد مهران لم يعد يطيق أن يراها . ولم نرى عليش سدرة إلا مرة واحدة. بل إنّ سناء نفسها على الرغم من أهميتها في الرواية وحضورها الدائم لم نلمحها مباشرة إلا في مناسبة واحدة. ونحن لا نعرف أين انتقلوا جميعاً لأن سعيد مهران لا يعرف ذلك. فسائر الشخصيات نطلع عليها عبر شاشة البطل ومن خلال منظوره. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشيخ على الجنيدي إذ تعرفنا إليه من خلال ذكريات سعيد مهران عنه وحواره معه، أما نور فلم تظهر في الرواية إلا عندما احتاج إليها مهران ثم اختفت وخمل ذكرها إلى سقوط البطل قتيلاً بين القبور.

ولعله من الممكن استنتاج كون سائر الشخصيات هي في الواقع وجوه ممكنة للشخصية المحورية. إنها شخصية مفردة في صيغة الجمع، يقول غالي شكري"(من الوسائل التي يستعملها نجيب محفوظ) أن يعبر عن الجوانب الخفية في نفس البطل بتجسيدها في شخصيات منفصلة عن كيان هذا البطل"[١٤].

---

(14) غالي شكري، المنتمي، ص٢٦٩.

بطل القطيعة والمواجهة

يتسم سعيد مهران بكونه متفرداً يتوق إلى المواجهة ولعلّ واو العطف في العنوان "اللص والكلاب" تفيد المواجهة والمقابلة لا العطف والربط. فضلاً عما يحف بعلاقة اللص والكلاب من مطاردة وكراهية وعداء . وتبدو نكسة البطل مع زوجته التي خانته وزجت به في السجن لتتزوج تابعه وصديقه وحتى ابنته أنكرته ولم يبق له مكان في الدنيا سوى بيت الشيخ علي الجنيدي. وعندما تنكر له صديقه وأستاذه رؤوف علوان وجد نفسه "ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل "..."وحيداً بكل معنى الكلمة" فقد شهد من حوله، جميع العلاقات تنهار، علاقة الحب والزواج وتحتلّها الخيانة وعلاقة الصداقة والمودّة والروابط الأيديولوجية مزقتها الانتهازية والوصولية والردّة المتمثلة في عليش سدرة وخاصة في رؤوف علوان . إن سعيد مهران يناضل لأنّه رأى سوراً من المبادئ التي آمن به والعلاقات التي ربطها ينهدّ.

فكان أن اتسم مهران بسمة التمرد، ولعلّ ما قاله رينيه ويليك عن رواية "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي: "مهما يكن أمر الموضوع الظاهر لهذه الرواية فإن موضوعها الخفي ليس الجريمة أو حاجة المجرم الباطنة إلى العقاب ولكنه الحق في التمرّد العنيف"[(١٥)]، ينطبق على بطل "اللص والكلاب". إنّ تمرّد سعيد مهران ينطلق من ملاحظته صرح القيم الأصيلة ينهار بأيدي أناس متهوّرين ليُقرّوا مكانها قيماً أخرى متهوّرة. وهذه القيم المنهارة هي حياته ذاتها إذ إنّ نبوية ليست إلاّ جزءا منه تنكّر له، يقول "هل يمكن أن أمضي في

---

(15) غالي شكري، المنتمي، ص.٣٩٢.

الحياة بلا ماض فأتناسى نبوية وعليش ورؤوف(...) إنّه حاضر لا ماض في نفسي" (ص٣٤) بل إنّ قلبه قد "حجز منه في السجن كما تقضي التعليمات" ثم إنّ خيانتها له (نبوية) حرمته من قيمة أخرى هي قيمة الأبوة، وخيانة عليش، تُعَدُّ على قيمة الصداقة أمّا أفظع تَعَدٍّ على سعيد مهران، فهي خيانة رؤوف علوان لأنه يمثل أهمّ قيمة في حياته، فيخاطبه قائلاً "تخلقني ثم ترتدّ... تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي كي أجد نفسي ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل" (ص٣٣) ولهذا يتجسد صراع سعيد مهران ضد "الكلاب" في صراعه مع رؤوف علوان "فالرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث" (ص٩١) فعلوان يمثل قيمة أصيلة تدهورت في حياة مهران هي قيمة "المبدأ الإيديولوجي" لذلك فالصراع بينهما صراع سياسي غير شخصي رغم ظاهرة الفردي.

والإنسان المتمرد ـ كما يقول ألباركامي[16] ـ إذا مات في حركة تمرّده، فإنّه بذلك يدلّ على أنه يضحّي بذاته في سبيل خيرٍ يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاصّ ولكنه يحسّ على الأقلّ بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعا.. ففي التمرّد يجاوز الإنسان ذاته في الآخرين"[17] وفردانية البطل المتمرّد ليست تركيزا على الفردية "ولكنه تلخيص فنّي للجماعة"[18] كما يقول صبري حافظ لذلك يصرخ سعيد مهران:

Albert Camus. (16)

(17) غالي شكري، المرجع ذاته.

(18) صبري حافظ، استجداء الحقيقة، المجلة، أفريل ومايو ١٩٦٦.

"إن مـن يقـتلني يقتـل الملايـين. أنـا الحلـم والأمـل وفديـة الجبنـاء" (ص.٩٧) كان سعيد مهران، وهو صبيّ، قد سرق وضُبط فكاد يموت خجلاً لولا الطالب الفقير ذو "القلب الكبير" رؤوف علوان الذي رد عليه كرامته بأن فلسف له هذه السرقة قائلاً "لاتخف ... الحق أني أعتبر هذه السرقة عملاً مشروعاً... أليس عدلاً أن ما يؤخذ بالسرقة فبالسرقة يجب أن يستردّ؟"(ص٧١) ومـن يومهـا نـصّب نفسه لـه أستاذاً ودعـاه أن يأخذ الكتاب بيد والمسدس بالأخرى "سعيد، ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن؟" ثم أجاب غير منتظر جوابك "إلى المسدس والكتاب، المسدس يتكفّـل بالماضـي والكتـاب بالمـستقبل (...)"(ص.٤٢) وهــو أسـلوب ديمـاغوجيّ يتجلـى في إلقـاء سـؤال مزيّـف يتـولّى الـسائل الإجابـة عنـه ويـذكّرنا حديث رؤوف علـوان عـن الـسرقة بقولـه بـرودون[19] الـشهيرة "الملكية معناها السرقة"... فالمسدس رمز للعنف الثوري حتى وإن كان فرديـاً بـى تنظـيم. وذلـك أن الفوضـويين هـم ممـن يعتقـدون أن الـسبيل الوحيد للقضاء على الميراث الاجتماعي والسياسي الفاسد هو العنف. أما الكتاب فهو رمز للفكـر، للإيديولوجيا العلمية اللازمـة لإقـرار آفـاق سياسية جديدة وخلق مجتمع جديد.

وتظهر علامات انقطاع العلاقة القائمة على التناغم الإيديولوجي بين مهران وعلوان إذ يسخر سعيد مهران ما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بـالفقر؟" (ص٣١) مـن الخطـاب البورجـوازي فـرؤوف علـوان رمـز لفئـة المثقفين الانتهازيين الذين صعدوا مع ثورة ١٩٥٢ التي أعلنت أنها جاءت لخدمة الشعب بأكمله وبشرت بعديد المبـادئ الاشـتراكية ولكنهـا

---

(19) (Proudhon): فيلسوف فرنسي صاحب نظرية "الاشتراكية الطوباوية".

وإن قضت على الطبقة الأرستقراطية، فلم تلبث أن أقرت مكانها طبقة بورجوازية إنتهازية. فصراع سعيد مهران مع رؤوف علوان يعلن قراءة نقدية لحصيلة عقد من الثورة.

وكما رفض البطل الانخراط في سبيل الوصولية فقد امتنع عن اتباع طريق الشيخ الجنيدي، طريق الغيبوبة عن الدنيا والهروب إلى السماء واختار طريق المواجهة والرفض حتى يسقط قتيلا بين القبور يطارده الرصاص ونباح الكلاب.

بطل التمزق والصراع والخيبة

يبدو بطل نجيب محفوظ لأول وهلة بطلاً نيتشوياً قوياً لا يهن شأنه في ذلك شأن عظماء الأبطال التراجيديين، فسعيد مهران رجل قوي يحظى بقدرات فائقة "يغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص" (ص.٦) ولا أحد يجاريه في الرماية.

يقول نبيل راغب: "سعيد مهران بطل تراجيدي بسبب هذا الجنون و الاندفاع الذي كان يسري في عروقه سريان الدم مما سمّم حياته فهو لم يكن يملك القدرة على أن يتفادى عاصفة الانتقام التي أ جبرته على أن يسير في اتجاهها إلى مصيره.

بعض رموز المسعدي في "السدّ"

◆ مدخل

"اللغة العربية كالشمس التي لن تستطيع إليها الصعود ولن تستطيع إليك النزول"

الشيخ محمد الفاضل بن عاشور

لقد كُتب السد في مرحلة حرجة من مراحل تاريخ تونس بل وتاريخ العالم أيضا حيث تفاقمت المشاكل الاقتصادية والاجتماعية وما ترتب عنها من اندلاع شرارة الحرب الكونية الثانية. لقد كُتب السد في الثلث الأخير من فترة ما بين الحربين (بين ١٩٣٣ و١٩٣٩) تلك الفترة التي ادلهمت فيها سماء العالم بالقطيعة والحقد والكراهية بين الأجناس والشعوب.

لقد جاء السد متجاوزاً لهذه الروح المتعصبة فجاء سفراً إنسانياً يعكس "الإيمان بالإنسان" ويروم التواصل بين البشر.

لقد جاء السدّ في صعوبة لغته وصفائها ونقاوتها متحدياً صعوبة الطبيعة وكثافة أجواء التنقية العنصري ذات النزعة الاستعمارية. لذلك كان الزمن الذاتي للرواية (ثمانية أشهر: بين آخر عشيّ وآخر عشيّ) متساوقا مع الزمن الموضوعي للتأليف كلاهما يعكس جو

القتامة والرتابة من ناحية ويوحي بالتحدي لهذا الوضع القائم ورغبة التجاوز التي تترجمت في شكل بناء للسد بالنسبة إلى غيلان وكتابة للرواية بالنسبة إلى المسعدي.

وليست أجواء الرمز والأسطورة إلا أنسب الأشكال لمثل هذه الكتابة المتجاوزة وليس أنسب لفعل غيلان المتألق في تحديه من كتابة المسعدي المتأنق في لغته، تلك "هي لغة المسعدي..."[٢٠]

وسأفرد بحثاً عن جانب من جوانب الطرافة في لغة المسعدي أي عن مظاهر الاقتباس والتضمين القرآني في السد معتمداً على إحصاء هذه الظاهرة وبيان مختلف دلالاتها.

❖ غيلان بين البطولة والبطلان

يبدأ غيلان في المسرحية شامخاً كالطود، بل هو الطود بعينه فميمونة حين تدعوه قائلة: "أنظر الجبل" لا أظن أنها تقصد ذلك الجبل المذكور في بداية المسرحية وهو "جبل أخشب غليظ حزيز نباته كالإبر وأرضه ظمأى و غباره كثير وسماؤه صفراء"، بل هي تدعوه - في الحقيقة إلى تأمل ذاته بما هو "رجل، كائن زائف" وزيفه ليس سوى الوجه الآخر من كينونته، وفي هذا التعريف يتضح لنا — في جلاء — موقف المسعدي من الوجود، فليس يوجد وجود كامل بل الوجود يقترن بالعدم.

فغيلان يبدأ بطلا يتلمس أسباب النجاح في مشروع إنشاء السد

---

(20) من مقدمة محجوب بن ميلاد وردت في طبعة دار الجنوب للنشر للسد، ضمن سلسلة عيون المعاصرة، طبعة١٩٩٢، ص١٥٤.

الذي هو عازم على تنفيذه، فيتجاوز كل العقبات التي تحول دون الاكتمال ولكن شرف غيلان يبدو في المحاولة وينتهي البطل إلى البطلان بعد أن تشتت مجموع القوى الغيبية مجهوداته فينخرم السد ويبطل الفعل فسقوط السد وإن كان تسفيها لأحلام غيلان، فهو كذلك نهاية للزيف الذي يلتصق به منذ البدء.

فإن كانت نهاية سد غيلان السقوط والنقصان، فإن نهاية سد المسعدي هي الاكتمال والتمام. فترصيف أحجار السد لم يكن من المتانة بحيث يصمد أمام "العواصف والزعازع الصماء" وما كان له إلا أن يكون كذلك، أما ترصيف كلمات سد المسعدي فقد كان من المتانة والنضج بحيث صمد خمس عشرة سنة بين تأليفه ونشره، وسيصمد ـ ما شاء الصمود ـ ما دام السد مقروءاً.

❖ميمونة المتشائلة(٢١)

إذا كان غيلان في حالة نوسان بين البطولة والبطلان، فإن ميمونة ـ هي الأخرى ـ في حالة نوسان بين اليمن (وذاك اسمها) والشؤم.

فهي التي تثبت غيلان في عالم الواقع المادي الحسي وتنقذه من وسواس الحدس من خلال حدسها هي وحلكها ورؤياها. ولكنها أيضا تثبط عزمه وتثنيه عن أن يقارع الآلهة وتخاف عليه سن طيش "خياله".

إن ميمونة بلغة علم النفس التحليلي تكون مرة جهاز الهو في

---

(21) نحت مقتبس من اسم رواية للروائي الفلسطيني إميل حبيبي بعنوان "المتشائل".

لاوعي غيلان فهي الدوافع التي تنمي لدى غيلان غريزة البقاء، فتنشر أريجها الأنثوي في أرجاء نفسه فتزيده إصراراً وتعمق قدرته على التجلد أمام الصعاب.

وتكون مرة أخرى جهاز الأنا الأعلى، فترغبه في السكون والرضى بالواقع وترهبه من الثورة والفعل، تحاول رده عن غيه وتسعى لتريه حجمه الحقيقي لا كما توهّم نفسه.

◆ إنّ زرقة عيني ميمونة التي وصفها بها في المنظر الأول بقوله: "فسنجعلها دخاناً في السماء إرسال المدخنين دوائر تذهب سماء ظريفة خفيفة كعينيك زرقاء" لا تحيل على كونها وتصدر عن ثقافة غربية بل هي تحيل على الثقافة العربية الأصيلة: الإشارة إلى زرقاء اليمامة أو حذام وهي التي تروى عنها أخبار عجيبة تتعلق بحدة عينيها حيث رأت أعداء قبيلتها قادمين للزحف قبل ثلاثة أيام ومن ثم يمكن لنا أن نقول عن المسعدي إنه وظّف هذه الأخبار واستعار حدة بصر زرقاء اليمامة ليجعل ميمونة ترى رؤيا خراب السد منذ البداية وهذا يدخل ضمن "الحدس المأساوي" .

◆ الجبل في السد في من معجم الجبلة والطبيعة وما يرافقها من خشونة. ولكن يمكن القول إن الجبل الذي ورد ذكره في الإشارة الركحية "جبل أخشب غليظ حزيز" ليس الجبل الذي دعت ميمونة غيلان لرؤيته "أُنظر الجبل" فالجبل الأول مادي معروف يوحي بقساوة الطبيعة وأما الجبل الثاني فهو جبل ذاتي هو نفس غيلان وهذا ما يفسر الاستغناء عن حرف الجر في فعل النظر فهو فعل متحد بنفسه يتعلق بالفاعل مباشرة وتقوم ميمونة بدور الواعظ الذي يحث البطل على

تأمل ذاته والانغماس في ذاتيته لتعميق الإحساس بها.

فالمسعدي قد اعتمد انزياحين هنا:

أولاً: بين الجبل المادي والجبل بما هو استعارة لنفس البطل.

ثانياً: بين النظر المادي إلى الجبل الأخشب والتأمل في ذات غيلان بما هو نظر عقلي.

وهذا ما يجعلنا نتأكد أن "نص المسعدي تنظيم للانزياح (organisation des écarts) ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر"(٢٢).

❖ يرمز البغل الذي ذكر في الفصل الأول من السدّ، في قول الراوي: "امرأة ورجل يصعّدان في عقبة يجرّان وراءهما بغلاً، فتنتهي العقبة عند كهف، فيقفان ويوقفان البغل"(٢٣)، يرمز إلى الواقعية ذلك أنّ المسعدي لو اختار أن يكون الحيوان حماراً لظننا أنه أراد بذلك الحطّ من قيمته، إذ تحمل الثقافة العربية نظرة تحقيرية تتعلق باستعارة الحمار، نحو ما نجده في غير آية من آي القرآن الكريم(٢٤). ولو اختار أن يكون الحيوان حصانا لظننا أنّه أراد بذلك الترفيع من مقامه، نظرا إلى قيمة هذا الحيوان في المنظومة الثقافية العربية، والشواهد على ذلك كثيرة في الشعر الجاهلي والحديث النبوي...(٢٥)

---

(22) عن مداخلة للأستاذ منجي عبيدة وردت في كتاب صدر عن ملتقى حول دراسات نقدية جامعية قدمها عدد من أساتذة الجامعة التونسية، ص٢٥٢.

(23) السد، ص٤٥.

(24) قال تعالى: "مثل الذين حمّلوا التوراة ثمّ لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا بئس مثل القوم الذين كذّبوا بآيات الله والله لا يهدي القوم الظالمين"[سورة الجمعة، الآية٥]، وقوله تعالى: " إنّ أنكر الأصوات لصوت الحمير"[سورة لقمان، الآية١٩]

(25) من ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه:

فالبغل رمز الواقعية لا يتدنى حتى يصير حمارا ولا يعلو فيبلغ شأو الخيل[٢٦] وإن كانت هجنته ملمحا من ملامح التحقير الضمني.

ويرتبط ذكر البغل في السدّ بالرحلة وإن بدا في المسرحية ساكناً، فهو بذلك يطوي عمل الرحلة وما لقيه غيلان وميمونة من مشاقّ، وقد قفز المسعدي على أطوار الرحلة ولم يطلعنا إلاّ على حال الوصول. فالمسرحية على هذا حدث هو نتاج رحلة وهي خلاصة مسيرة كاملة تمّ اختزالها. فالبغل يحمل البطل ومرافقته من السفح إلى القمّة ويشي هذا الارتفاع بارتقاء لا نقول هو تجلّ صوفيّ وإنما هو تحوّل في المكان لاستشراف مكانة أرفع.

❖ **الدلو**

هي آلة للسقي من البئر ذكرت في الفصل الأول : "وتمدّ يدها فتتناول دلواً من جملة المتاع وتجعل تعبث بها وهي مطرقة ساكنة"[٢٧] ترمز إلى الخصب من جهة مادية ومن جهة أدبية. والملاحظ أن استعمال المسعدي للفظة دلو كان فصيحا بما أنه جعلها مؤنثة والتفسير المعجمي يقول: هي إناء يلقى في البئر أو غيرها ويستقى به مؤنثة (وقد

له أيطلا ظبي وساقا نعامة ❖❖❖ وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

ويكاد عنترة يصل إلى إنطاق فرسه:

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ❖❖❖ ولكان - لو علم الكلام - مكلّمي

وقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة"

(26) نتذكّر الآية القرآنية: "والخيل والبغال والحمير لتركبوها...الآية"

(27) السد، ص٤٧.

تـذكـر) ج دلاء وأدل ودلـي ودلـي ودلى[28] يـربط الإنـسان بالطبيعـة، والسد دلو ضخم هو آلة من آلات الإنسان للتسيد على الطبيعة، بذلك يكون الدلو مثالاً مصغراً (على غرار الأمثلة التي ينجزها المهندسـون المعماريون) يختزل تجربة إنشاء السد في الواقع فهو حلم واقعي مجسم يشكل مرحلة تمهيدية لازمة لإنشاء السد.

هذا الحد الأول للدلو يفيد الخصب من جهة مادية طبيعيـة، أما الحد الثاني فيفيد الخصب مـن جهـة معنوية وهـذا المعنـى مـأخوذ مـن قولنا "ألقى دواه في الـدلاء أي سعى إلى التحصيل أو إلى إبـداء الـرأي كمـا يـسعى غيره[29] فميمونـة تـدلي بدلوها في الحـديث عـن رحلتها المشتركة مع غيلان فهي لا تكتفي بإبداء ملاحظات قد تبدو غير ذات بـال مثل قولها: "ألا نحـط علـى البغل؟"[30] ولكنها تقرر الحالـة وتشخصها حالة غيلان على الإفصاح عما يجيش بداخلـه مـن مشاعر وأفكار. "ها قد وصلنا يا غيلان"[31] فالمرأة (ميمونة) هـي التي قطعت حبل الإطراق والذهول وفتحت الباب أمام الحوار وحولت تبادل الصمت إلى تبادل الكلام، فهي الحافز لهذا الحـوار إن لم نقـل هـي قائدتـه، وكأنها الساعة التي يعدل عليها غيلان جملة أفعاله وحركاته.

الإسلام

قـد يظـن القـارئ المتعجـل للـسد أن المـسعدي ملحـد يثـور علـى

---

(28) عن معجم رائد الطلاب لجبران مسعود، دار العلم للملايين ـ بيروت ص ٤٢٩

(29) المرجع السابق

(30) السد ص٤٦

(31) المرجع السابق ص٤٧

المعتقدات الدينية بل يصرح بإنكاره للإسلام ويستشهد على ذلك بقوله ص٤٩: "لا يا ميمونة، بل الكفر بالنواميس والحدود والعراقيل وإنكار العجز والإسلام ونفي العدم"، فالمسعدي يرفض الإسلام لا كمصطلح بل كدلالة لغوية ونحن نعلم إن القصة هي كيان لغوي وكتابات المسعدي ألصق بالمعاجم اللغوية من كتابات غيره. فالإسلام هنا ورد (أو يمكننا حمله على أنه) بمعنى الاستسلام والخضوع ويمكن إن يعنى به الإسلام كدين بشرط أن يقترن:

١- بالنواميس

٢- بالحدود

٣- بالعراقيل

فالدين إذا اقترن "بالنواميس" أي بالحي والرواية دون العقل والدراية فهو يصل بنا إلى مرحلة التوثيق والتكييل فهو عبارة عن اصطناع "حدود" تتحول بدورها إلى حواجز أمام طموح الإنسان وإلى "عراقيل" تحول دون الإنجاز والفعل. والذي يؤكد لنا أن المسعدي لا ينقد الدين الإسلامي هو كثافة حضور النص القرآني من خلال التضمين والاقتباس في نص السد من ناحية، ومن ناحية أخرى استحضار الثقافة الإسلامية والرصيد الهائل من الأحاديث النبوية والروايات التي تجعل السد عربياً وإسلامياً في لغته وعيونه، ثم إن المسعدي حين نفى الإسلام ـ على لسان غيلان ـ فقد أثبت الإيمان ـ على لسانه أيضاً ـ فلو كان منتقداً لما أوجد بديلاً لها انتقده. فهناك تواز مزدوج، بين السد والسد وبين السد والنص القرآني. فعبارة "إنكار العجز والإسلام" توازيها عبارة "الإيمان بالفعل" فهناك فكر

جدلي يقوم على دحض أطروحة اليأس والبؤس وإثبات أطروحة الفعل والإنجاز. والتوازي بين السد والنص القرآني من خلال هاته الجملة التي وردت في السد والتي تثمن الإيمان وتفضله على الإسلام وقد قال تعالى:

"قالت الأعراب آمنا قل لن تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الإيمان في قلوبكم وإن تطيعوا الله ورسوله لا يلتكم من أعمالكم شيئاً إن الله غفور رحيم الآية ١٤ من سورة الحجرات.

فنصّ المسعدي يحاكي القرآن في إقرار أفضلية الإيمان على الإسلام لأنّ الإيمان في السد قرين الفعل والإيمان في القرآن قرين قبول العمل والمعجم لا يقر تمييزاً واضحاً بين الفعل والعمل وإن كان العمل هو "كل فعل يكون بقصد وفكر"[٣٢].

بذلك يكون المسعدي مؤسّسا لدين ناموسه ووحيه الإيمان بالفعل.

دلالة الماء بين غيلان وصاهباء

ورد في معجم "رائد الطلاب": ماء يموء موءا ومواء: الهر: صاح

د - لعلّ صيحة غيلان الحائر في أهل الوادي هي صيحة الحي الذي يتشبث بالحياة ولا يرضى لقوم هو فيهم إلا الحياة: لقد ماء غيلان توقا إلى الماء غيلان ذلك الخيال "الآكل الأكول" كما تقول ميمونة يريد أن يلتهم النار، يلتهم القحط والجفاف، يلتهم القدر الذي نصبت صاهباء شراكه وأمعن نبيها في تجويع أهل الوادي فتركوا أجسادهم في حرقة /هم محترقون شوقاً إلى سراب صاهباء الزائفة.

---

(32) معجم رائد الطلاب لجبران مسعود، دار العلم الملايين- بيروت- ص ٦٥٣

لقد ذابوا في أصوات سدنتها وجعجعاتهم وذابوا في ضباب الشمس الموغلة المسرفة في لفح هؤلاء العطشى. - غيلان يريد أن يعيد لقومه ماء شبابهم يريد ألاّ تريق نيران صاهباء ماء وجوههم مثلما تعوّدت أن تفعل. إنه يريد أن يحاف على رونقهم ونضارتهم ليصيح فيهم أرواحهم فرحاً وغبطة ترحيباً بالحياة والخصب.

لقد ظن أهل الوادي أن غيلان خادعهم، يريد الثورة على الربّة على جماجمهم وقد تجلت إرهاصات هذا الموقف من أهل الوادي تجاه غيلان من خلال رؤيا ميمونة. لقد ظنّوا أنّ مشروع السدّ هو مشروع تمويه قصد من خلاله غيلان جعلهم كبش فداء ليتقي بحلمه الشخصي من مجال الخيال إلى مجال الواقع ويظلوا هم قابعين في قحطهم وجفافهم. ولعل حالة الكسل الفطري الذي نما فيهم من ناحية ونظرة غيلان الاحتقارية من ناحية ثانية وقساوة الطبيعة من ناحية ثالثة هي التي أجهضت مشروع السد ولم ينته.

- الماء لدى صاهباء وسدنتها وقومتها وعبيدها هو ضد الحياة/ لأن الماء نقيض النار التي بها يحيون و يستعبدون البسطاء من أهل الوادي.

فالنار تشير إلى عنصر القوة والبطء الطبيعيين أي إلى جانب الخوف والرهبة في الإنسان، أما الماء فيشير إلى عنصر اللين والرفق المكتسبين أي إلى جانب الطمأنينة والطمع في الإنسان.

وما انتصار النار على الماء إلا انتصار عملية الترهيب على الترغيب: فالإنسان أقرب للهلع والجزع منه للرجاء والطمع: فهذا هو موقف المثقفين من الإنسان العامي، بل هو موقف الطبقة السائسة ضد

المسوسين وما محاولة غيلان في تقريب الفجوة مع هؤلاء العامة إلا موقف المثقف الواعي بهذا الشرخ الرهيب في الطبقات الاجتماعية فيحاول جاهدا رأب الصدع ولكن الفشل هو الذي يلوح في الأفق...

إن الماء والنار هما عنصران من العناصر الأربعة: وهما من أخف العناصر ولكن النار هي الأخف على الإطلاق ويليها الماء. فهذا التمييز الأنطولوجي بينهما هو الذي رجّح كفّة النار على الماء ثم إنّ لون النار الذهبي هو لون حار أشد عمقا وتأثيرا من فضّية لون الماء المسالم الرقراق المنساب في لين وتؤدة.

ولئن هذا التقابل بين الماء والنار لا يوحي بأن الماء هو الميوعة لأن الميوعة إنما تكون في مسايرة الجماعة أنى اتجهوا وأنى استقروا، أما غيلان فدأبه الفرادة حتى مع أصفى أصفيائه أي ميمونة فهما لا يكادان يتقاربان إلا بكتلة جسديهما أما الخاطر، أما القلب أما الذهن فمشدود إلى أفق بعيد.

فميوعة غيلان[٣٣] لم تتم نظراً لتخاذل هؤلاء.

وإن كان لابد من تفسير لموقفهم فيمكن أن نفسّره وفق المذهب الماركسي الذي يرى أنّ الفكر أنتج النظريات الفلسفية هو ذات الفكر الذي يعمل بالساعد فالبنى التحتية (الأعمال اليدوية) هي في الحقيقة المنتجة للبنى الفوقية (الأعمال النظرية) وليست مستقلة البتة عن بعضها بعضا. فخطأ غيلان تبعا لهذا التأويل يرجع إلى اتخاذه

---

(33) على المستوى الصوتي إسم غيلان يتكون من أحرف رخوة وخاصة نهائية فاللام والنون حرفان خيشوميان- وإذا آعتبرنا آسم غيلان منحوتا فهو بصير: غيّ- لان: فهو صارم شديد في بداية "القصة" ولين رخو في نهايتها.

موقف المُشرف من عل على عمل العمّال إذ كان الأجدر به أن يتخذ موقف المهندس الميداني المعاين للعملة الآخذ بآراء عمّاله المُنصت لهم بكل تواضع.

إنّ كبرياء غيلان هو قاتله وليس خياله كما ادّعت ميمونة.

دلالة النون المؤكّدة والمخفّفة

لقد كان كلام غيلان طوال الرحلة الوجودية رفقة ميمونة جاداً وجاهداً ليقنعها بمشروعه الوجودي. كان في حاجة ليجعلها تؤمن ببرنامجه وأهدافه وظل يلح عليها لتؤمن وهي تلح عليه لتثنيه عن فعله. فهي تستعمل جميع وسائل المرأة المتاح لتشيط عزم غيلان ولكنه لا يني يقاوم إلى آخر الرحلة.

وقد احتاج المسعدي لإبراز إصرار غيلان على إتمام مشروعه، إلى وسائل لغوية تناسب هذا الإصرار، من ذلك النون التوكيد:

يقول غيلان في المنظر السادس ص١١٨ : "لأتممنَّ السد" ويقول قبل ذلك في المنظر الأول ص ٥٨: "هذه الأرض المتجعّدة المغبار كالعجوز الفاجرة لأحبلنَّها ماء فأملأنَّ بطنها فأخرجنّ حياة وترينها يا ميمونة يومئذ، وسترينهم مُعرضين عن صاهباء والشمس والقحط، ينبذونها في العراء. وسترين الجارية يومئذ يقوم نهداها شهوةً تتبرّج للماء ويشملها الماء ولا تتفتح لشمس. وسترينهم يطرحون شمسهم في مياه السدّ الغامرة الهادئة ويذهب الماء بصاهبّاء وقحطها ونبيّها". فهذه المواطن قد جعلت غيلان يعلن مشروعه في عزم وإصرار لا يلين لذلك استعمل المسعدي أقصى طرق النحوالعربيّ تأكيداً فجمع بين لام الابتداء وصيغة المضارع

الدالّ على المستقبل والنون المؤكدة: لأتممنَّ/ لأُحبلَنَّ.

فكأنّ المسعدي أراد بذلك إخبارنا أنّ مشروع غيلان هو مشروع غريب من البيئة التي ظهر فيها لذلك ووجه البطل بمختلف أنواع الصد والدحض. فحدة لهجة غيلان والتي عبر عنها الراوي من خلال الإشارات الركحية [المسرحية] ("محتداً فجأة" ـ "في شيء من الحدّة" ـ "مصرّاً" ـ "مصرّاً") ليست إلا نتيجة طبيعية لطابع الاستنكار والاستخفاف الذي قوبل به مشروعه من ناحية ولحاجته إلى معين في هذه الرحلة الوجودية.

أما خطاب ميارى التي ظهرت بداية منم المنظر السادس فيتسم بنوع من الحدة ولكنها مدة لا توازي حدة غيلان ذلك أن مكان ميارى من المسرحية هو غير مكان غيلان منها فهو صاحب "القصة" ومنشؤها أمّا هي فقد ظهرت والرواية على مشارف النهاية. لذلك استعمل المسعدي أسلوباً ذا حدّة أقلّ من حدّة غيلان في خطاب ميارى إذ تقول معه في المنظر الأخير ص١٤٩.

"لَنَعْلُوَنْ برأسينا ولَنَفْتَحَنْ لهما في السماء بابا" فشروط الرحلة الوجودية الثانية ليست ذات شروط الرحلة الوجودية الأولى: إذ غيلان عندما كان بمفرده عبر بالنون المؤكّدة عن حاجته إلى رفيق في رحلته، أما في الرحلة الثانية وقد صارت ميارى بجانبه تؤيده فقد آستغنى عن النون المؤكدة بالنون المخففة: ذلك أنه ليس في حاجة إلى إقناع ميمونة بمشروعه بعد إن تمت القطيعة بينهما.

إنّ تحوّل الخطاب من النون المؤكّدة بالتضعيف إلى النون المخفّفة هو اختيار من المسعدي ذو أبعاد رمزية تجوز لنا أن نحمله عليها. ذلك

أنّ النوع الأول من الخطاب يمكن تسميته بالخطاب الحماسيّ التبشيري: فغيلان في مرحلة التنظير لمشروعه هو في مرحلة جمع الأنصار. وإذا أخذنا غيلان باعتباره صورة المثقف التونسي في الثلاثينات، فإنّ المسعدي صوّره في هذه المرحلة الأولى متحمّسا إلى قيادة الجماهير نحو العمل الهادف وإن كان حلمه لا يشاركه فيه أحد فهو حلم فرديّ ذاتيّ منذ المنطلق. أمّا النوع الثاني ـ والذي تجسّد في لغة المسعدي من خلال النون المخفّفة ـ فهو خطاب يحمل بُعد التجاوز والعدول: فغيلان خبر الجماعة والتحم معها وعملوا سويّاً على درب التشييد ولكنه كذلك عرف مَكْرهم وأدرك خذلانهم له في المواقف الحرجة.

لذلك فالنون المؤكّدة تحيل بقوّة على الإصرار والعزم على تنفيذ المشروع أكثر من أي دلالة أخرى أمّا النون المخففة فتحيل على نبذ الجماعة والتحدّي المطلق ونزعة العلوّ إلى تجربة إنسانية أرقى مكانها السماء لا الأرض هي التجربة التي نسوّغ لأنفسنا تسميتها بالتجربة الصوفية مع مياري.

ولكننا لا نكاد نجزم بهذا التأويل فعبارة "لَنَعْلُوَنْ برأسينا ولنفْتحن لهما في السماء باباً" لا تخلو من البعد الواقعي، بل وربما السياسي، يمكن أن نستشفّ ذلك باستنطاق لفظة: رأسينا، فالرأس دلالة القيادة والزعامة والرئاسة وغيلان يتصف بهذه الصفة كما خبرنا ذلك في السد وكذلك كلمة "الرأس" تحيلنا على الفكر والعقل وعلى هذا نفهم علوّ غيلان ومياري وفتحهما إنما هو علو وفتح نظري، علمي: أي أن كلاهما سيتجاوز المرحلة التي قبع فيها فيما

مضى من حياته ففيلان بالتالي سيستعيض عن فلسفة القوة ذات النزعة النيتشوية (نسبة إلى نيتشه) بفلسفة أخرى لا تشطّ في القول بقدرة الإنسان المطلقة ولعلّ هذه الفلسفة الجديدة ستستفيد من النظرية النسبية التي عدّلت نظر العالم نحو الفلسفات الثورية وأنقصت من نزعة الغلوّ في تقديرها في إطار مقولة تأليه الإنسان.

وبذلك يكون المسعدي قد "هضم" مرحلياً تحول العالم من الفلسفات المغرقة في الثورية والتمرد إلى فلسفة تجمع بين العلم من جهة (وهذا يظهر من خلال فشل بناء السد باستعمال آلات بدائية: فؤوس - معاويل - صواقر...) والدين من جهة أخرى (وهذا يظهر من خلال فشل غيلان في التمرد على صاهباء ومن ثمة تحطيم السد).

"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي

حشد من الفنون أو الرسم بالكلمات

١ - تمهيد

لقيت رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، قبولاً واسعاً في أوساط القراء والنقاد وحظيت باهتمام بالغ جعلها تصدر في طبعات كثيرة وتحقق شهرة واسعة، وقد لاحظت عند قراءتها جملة من الملاحظات التي تداعت إلى الذاكرة مشكّلة نوعاً من الانطباع يتمثل في الشعور باكتناز هذه الرواية واحتوائها على قدر عال من توظيف الفنون في صلبها، بشكل جعلها مخزناً رائعاً يحتوى على شتى الفنون، الموظفة بإحكام لخدمة الناحية السردية التي هي قوام الأثر الروائيّ. وقد حاولت إلقاء هذه الانطباعات عن تظافر الفنون في "ذاكرة الجسد"، في شكل "ملاحظات قارئ" لا يهمّه تكييفها لتكون دراسة محكمة أو فصلاً جامعاً مانعاً، بل هي حدوس خاطفة عنّت لنا فقيّدناها خوفاً من انفلاتها. وقد أفردنا فنّ الرسم باهتمام خاصّ لما بدت عليه الرواية من عناية خاصّة به.

وددت قبل عرض هذه الملاحظات الإشارة إلى وقوع ضروب من "التناص" المختلفة بين "ذاكرة الجسد" وبعض الأعمال الفنية العربية، من ذلك ما لاحظته من تطرّق لبعض القضايا التي أصبحت بمثابة

المواضيع القارّة في الأعمال الفنية الملتزمة، على نحو يذكّرنا ببعض الأعمال المسرحية أو الروائية، إن من قريب أو من بعيد...

فقد اشتهر دريد لحام بتمثيل الأعمال المسرحية الملتزمة بالقضايا العربية العادلة، وخاصة بنقده للواقع اليوميّ المرير وما يعانيه المواطن العربيّ من بأساء وضرّاء بسبب القمع والجهل والمرض. ومن بين مسرحياته الشهيرة مسرحية "كأسك يا وطن"، حيث يمكن أن نتبيّن تناصّاً بين اسم بنت البطل "أحلام" واسم بطلة "ذاكرة الجسد"، مما يمكن أن يعتبر دالاً من حيث المبدأ على متابعة نفس الخطّ النضالي الذي تسير فيه أعمال دريد لحام المسرحية (وكتاب مسرحياته، ومن أشهرهم محمد الماغوط) واسم "أحلام" دالّ في حدّ ذاته على الرؤيا العلمية وعلى مرارة الواقع، وهو ما يمكن أن يعدّ تيمة قارّة في الأدبيات السردية والمشهدية العربية المعاصرة، على الرغم من اختلاف أشكال ورودها وضروب تجليها.

٢ ـ تقنية رواية الرواية:

وهي التقنية التي مارستها أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" حيث جعلت الراوي رجلاً، والمرويّ لها امرأة ـ ولعلّها بذلك تأخذ بثأر شهرزاد ـ ولكنه لا يروي قصتها مباشرة، بل يروي قصّةَ قصّتِها، وليس ما نقوله لعباً بالكلمات ولا ضرباً من الدور السابق أو حلقة مفرغة، وإنما هو توصيف موضوعيّ؛ فالراوي يقول "... وإن كنت أعترف أن "المقدمات" ليست مشكلتي الآن بقدر ما يربطني البحث عن منطلق لهذه القصة. من أين أبدأ قصّتي معك؟" (الفصل الأول)

فأن يصبح الرجل راوياً والمرأة مروياً لها، علامة رمزية على انقلاب الأدوار وعلى أخذ الروائية المعاصرة بثأر شهرزاد وأخواتها. وما رواية الرواية إلاّ حيلة فنية لإخفاء آثار هذا الفعل الثوريّ الذي جرّد الرجل من سلطة القوّة، وما اختيار الرجل مبتور اليد بطلاً، إلاّ علامة لوسم انتقاصه وهي علامة جندرية بامتياز، فاليد رمز للبطش والجلد، فهاهو الرجل سليباً من قواه، يلتحق بشهرزاد راوياً لا حول له ولا قوّة.

٣ ـ توظيف الرسم في الرواية:

إذا كان الشعر رسماً بالكلمات، على رأي الشاعر نزار قباني، فإنّ الرواية مرسم ومحضن للوحات الفنية. فقد يحضر الرسم في الرواية عبر أشكال متنوعة؛ كأن تكون بعض شخصيات الرواية مشتغلة بالرسم، أو أن يكون البطل أو الراوي رساماً، كما في رواية "الأنهار" لعبد الرحمن مجيد الربيعي أو "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

وقد يبرز فن الرسم ـ وهو فنّ مكانيّ – ليتعاون مع السرد ـ وهو فنّ زمانيّ ـ لتشكيل جمالية متكاملة تحمل إيقاع الزمان وامتداد المكان. فالرواية توظّف جمالية الرسم عبر أشكال مختلفة. ومن هذا التوظيف نجد الحديث عن الألوان ورمزيتها ودلالتها وتصنيفها... فضلاً عن استعراض بعض المعارف عن فنّ الرسم، بما أنّ الرواية تتسع لكلّ هذه "الفيوضات". ويمكن النظر في الفصل الثاني من ذاكرة الجسد لما احتوى عليه من إشارات من هذا القبيل...

فالإشارة مثلاً إلى موقف من بعض الألوان قد تعبّر عن دلالة

سياسية إيديولوجية معيّنة "أدهشني اللون الأبيض فقط ... فليس من طبعه أن يفضّل الغموض! قبل ذلك اليوم، لم يحدث أن انحزت للّون الأبيض. لم يكن يوماً لوني المفضّل .. فأنا أكره الألوان الحاسمة".

فاللون الأبيض يرمز ـ من بين ما يرمز إليه ـ إلى الاستسلام، ومعلوم أنّ الراوي ذو خلفية نضالية، فقد شارك في حرب التحرير في الجزائر، فلا غرابة أن يتنكر للبياض لشبهة إفادته معنى الاستسلام؛ ولكن العلّة التي ذكرها لنفي هذه الشبهة بدت هروباً من المعنى الدقيق نفسياً، فاعتبر أنّ الأبيض لون من الألوان الحاسمة، بمعنى أنّه يعني الإطلاق وليس لوناً نسبياً مثل الرماديّ. وكأنّه بذلك يعبّر من طرف خفيّ عن حقيقة العصر الذي اختلطت فيه الموازين وأصبح اللون الأبيض الناصع غير محبّذ لأنّه حاسم، نحن في زمن اللاحسم العربيّ إذا استعرنا مصطلح المفكّر محمد جابر الأنصاريّ! ولعلّ ذلك مردّ تواتر الخوف من اللون الأبيض عند الراوي.

٤ ـ الكتابة والرسم بديلان: أو التداوي بالرسم أو بالكتابة!

ثمة وشائج قوية – ما في ذلك شكّ – بين الرسم والكتابة، أكثر من مجرّد اعتبارهما فنّين جماليين يختلفان في الأدوات (الريشة / القلم) ويتفقان في الغايات (تحقيق الأثر الجماليّ في المتلقّي / التعبير عن ذات المبدع). فالراوي في "ذاكرة الجسد" وبعد بتر يده، أشار عليه الأطبّاء إمّا بالكتابة وإمّا بالرسم:

"وعليك أن تختار ما هو أقرب إلى نفسك، وتجلس لتكتب دون قيود كلّ ما يدور في ذهنك. ولا تهمّ نوعية تلك الكتابات ولا مستواها

الأدبيّ .. المهمّ الكتابة في حدّ ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخليّ..

وإذا كنت تفضّل الرسم فارسم .. الرسم أيضاً قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغيّر في نظرك لأنّك أنت تغيّرتَ وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة فقط.." (الفصل الثاني)

٥ ـ التماهي بين الإنسان واللوحة: النقد الفنّيّ

يقول خالد: "وأتذكّر قولاً ساخراً لكونكور: "لا شيء يسمع الحماقات الأكثر في العالم.. مثل لوحة في متحف!"".

إنّ الاستشهاد بهذا التعليق الساخر يخفي في مظانّه لا نقداً لسذاجة متعاطي التعليق على اللوحات الفنية دون أن تكون لهم ثقافة فنية أو إلمام بقواعد فنّ الرسم واتجاهاته ومذاهبه، بل إنّه نوع من التماهي بين الإنسان المَعُوق واللوحة، حيث يظلّ معروضا كقطعة جامدة فيما يتناول الآخرون النبش في علّته وصورته وإلصاق التأويلات الباطلة به وبتاريخه.

٦ ـ توظيف الرسم في إنشاء النقد السياسيّ

لم يكن لقاء خالد الرسام المبتور اليد بسي مصطفى زميل النضال السابق والمسؤول الرفيع – أو المرشّح لمنصب كبير – سوى فرصة لكشف انهيار القيم وتنكّب مناضلي الأمس عن إنجازات الثورة، وتحوّلهم باستلامهم مقاعد إدارة دفّة الدولة بعد الاستقلال إلى ذئاب بشرية، حيث ينقد الراوي هذا الانقلاب بصورة موحية، إذ

يصوّر رغبة سي مصطفى في شراء لوحة من لوحاته على أنّه سلوك ينمّ عن "عقلية جديدة للنهب الفنّيّ أيضاً .. وبهاجس الانتساب إلى النخبة"، فهو يعرّي هذا السلوك ويفضحه، فعبارة "أيضاً" توحي بأنّ سي مصطفى قد جرّب أنواع النهب الأخرى للمال والتاريخ والذاكرة ... حتى أدّى به الأمر إلى الفنّ (وهو آخر قلاع الصمود عند الراوي) ليُجريَ عليه السلوك ذاته. وقوله "لِهاجس الانتماء للنخبة" يحيلنا على قصور سي مصطفى وأمثاله عن الدخول في صنف النخبة أصالةً، بل هو يتكلّف ذلك الأمر ولو أدّى به الأمر إلى تقمّص أدوار غير مناسبة له، فقط من أجل "البرستيج" ولتلميع الصورة و"للتبرْجُز" (الانتساب إلى الطبقة البورجوازية). ولعلها المظاهر ذاتها التي انتقدها نجيب محفوظ في رواياته التي عالج فيها انقلاب المثقف (رؤوف علوان في "اللص والكلاب") وتراجع الثوريّ (عمر الحمزاويّ في "الشحاذ")... وكأنّ طراز الصورة واحد، يتداوله الروائيون العرب، مع تعديل للملامح والتفاصيل من أثر إلى آخر.

أمّا الصورة الرمزية التي أتى بها راوي "ذاكرة الجسد"، فهي تعويض الدم بالألوان المائية: "لقد قرّر أن يستبدل بتلك الطاقة المهترئة، لوحة (أكواريل) يفاخر بها .. فهل يتساوى الدم بالألوان المائية .. ولو بعد ربع قرن ؟" (الفصل الثاني)؛ وهي صورة معبّرة عن تضمين لذلك المثل الشعبيّ العربيّ الذي يقول "لا يصبح الدم ماء"، وكم هو مرّ ذاك الاستفهام الإنكاريّ الذي يتساءل عن مساواة الدم للماء.

ولكن هؤلاء المُترفين حديثاً على حساب الثورة، لا يستنكفون من بيع التاريخ بعَرَض زائل، متناسين دماء الآلاف من الشهداء الذين

رووا بدمائهم أرض الوطن، فهل يُجازَوْن بمقايضة دمائهم بأمواه؟

وهنا يُصبح الرسم وتصبح اللوحة تعبيراً عن قيمة رمزية تبادلية، حيث تتمّ مقايضة التاريخ (الدم والنضال والبداوة والشقاء) بحاضر مزيف، بورجوازيّ، متمدّن (اللوحة الفنية). فالشهداء كانوا يرسمون اللوحات (وهو ما حافظ عليه الراوي خالد وهنا تظهر رمزية اسمه إذ يدلّ على البقاء على العهد وعدم التنكّر)، في حين أنّ سي مصطفى وأضرابه رضوا بأن يستبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير، فقد نزلوا فرنسا (أرض المستعمر سابقاً ومحتضنة معرض الرسم حاضراً) ليشتروا بمال الثوار لوحة فنّية ستُستخدَم للزينة والديكور والتمظهر بمظهر الرقيّ الأدبيّ والذوق الفنّيّ الرفيع.

٧ ـ الرسم مُعبّراً عن الثقافة

يحدّث خالد الراوي الرسام المرويَّ لها عن قصّة إحدى اللوحات، وكانت وجهاً نسائيّاً، فأخبرها أنها حصيلة جلسة رسم في مدرسة الفنون الجميلة، تولّى الطلبة والرسامون الهواة فيها رسم امرأة عارية، كما ولدتها أمّها، وعندما انتهت الجلسة، مرّت المرأة المرسومة باللوحات ففوجئت بأنّ خالداً لم يرسم منها سوى وجهها، فتعجّبت "وكأنها ترى في تلك اللوحة إهانة لأنوثتها: "أهذا كلّ ما ألهمْتُك إيّاه؟" فاعتذر لها قائلاً "إنّ فرشاتي تشبهني، إنّها تكره أيضاً أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية .. حتّى في جلسة رسم !"" (الفصل الثالث)؛ فالرسم ليس مجرّد فنّ تقنيّ، بل إنّه وعاء لثقافة الرسّام ولأخلاقياته.

٨ ـ وظيفة الفنّ التعويضية

في حوار خالد الراوي مع حياة المرويّ لها تتجلّى الوظيفة التعويضية

للفنّ كتابةً ورسماً، إذ تقول: "نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سُرق خلسة منّا" (الفصل الثالث) ويقول "أنا الذي كنت أرسم بيد لأستعيد يدي الأخرى" (نفسه). فالفنّ ذراع أخرى له، والكتابة رصيد نفسيّ يعوّض ذاك الذي فقدته بسبب نوائب الزمن.

يبدو الفنّ قدراً صاعقاً "كنت أفضّل لو بقيت رجلاً عاديّاً بذراعين اثنتين، لأقوم بأشياء عادية يومية، ولا أتحوّل إلى عبقريّ بذراع واحدة، لا تتأبّط غير الرسوم واللوحات". إنّ فعل (تأبّط) يذكّرنا باسم الشاعر الجاهليّ (تأبّط شرّاً)، وهذا التلميح يفيدنا ضمنياً أنّ موقف المتحدّث سلبيّ من الرسم، ولكنه بالنسبة إليه كأنّه شرّ لا بدّ منه.

إنّ الفنّ بديل لم يشأ الراوي أن يسير إليه، ولكنه وجد نفسه منقاداً إليه بلا رغبة ودون قرار مسبق "لم يكن حلمي أن أكون عبقرياً ولا نبيّاً ولا فنّاناً رافضاً ومرفوضاً. لم أجاهد من أجل هذا. كان حلمي أن تكون لي زوجة وأولاد، ولكن القدر أراد لي حياة أخرى، فإذا بي أباً لأطفال آخرين وزوجاً للغربة والفرشاة .. لقد بتروا أيضاً أحلامي".

٩ ـ خاتمة

هكذا تلتقي الكلمة واللوحة في مهرجان من السرد والرسم تتعانقان لتنشئا أثراً فنّيّاً تزدوج فيه متعة التخييل ومتعة التصوير. فإذا الكلمة ترسم لوحة وإذا اللوحة تنشئ رواية، وإذا الرسم والكتابة صنوان يكملان ما انتقص من وجود الإنسان، فيطيلان ذراعه لتطال ما عجز جسده عن طوله، وإذا بالرسم ذاكرة له مكانية والرواية ذاكرة له زمانية، تتحدان لتجاوز هشاشة الإنسان الوجودية.

لحسن بن عثمان"بروموسبور"

رواية الصراحة والإحراج

يبدو اشتغال الخطاب في مختلف مستوياته، كما أبانت عن ذلك لسانيات التلفظ منذ بنفنيست أساساً على اللغة صيغاً وتراكيب، بنى وجملا، تحمل دلالات لغوية وعرفية ومقامية توجّه الخطاب وتبلوره. فضلاً عن جملة من الظواهر اللغوية الأخرى التي تتيح للمتكلم أن يعبر بالدلالة من الصعيد السيكولوجي الصرف إلى آفاق أعقد وأمتن من حيث الإيحاء والتكثيف سواء كان ذلك في مستوى الدوال أو المداليل. هذه الظواهر التي نعني صرفية وتركيبية ومعجمية لا يعني عدم الوعي بأهميتها خروجها عن مسالك التأثير وضروب التوجيه اللغوي والرؤياوي. من هذه الظواهر: النحت، الدخيل، التركيب المزجي، المولّد، المعرّب، الإحداث...

وهذه النماذج المذكورة إلى مجال الاشتقاق المعجميّ أقرب وإن كان حضورها في سياق الخطاب قد ينتج مسائل تركيبية متعلّقة بها.

عند سرد هذه النماذج، كنت أضع في الاعتبار نصّا روائيا تونسيا صدر في طبعته الأولى في أبريل 1998، عنوانه "برومسبور" أنشأه حسن بن عثمان وقد عرفناه قصاصاً على الأقل عبر مجموعتين قصصيتين مطبوعتين "عباس يفقد الصواب" و"لا فوق الأرض ولا تحتها".

قد يكون من غير الوجيه -حسب قارئ متعجّل ـ الاعتماد على المجال اللغويّ فقط لمقاربة نصّ روائي لا سيما وقد تظاهر النقّاد على اعتماد علم السرد والمناهج الشكلانية والإنشائية والسيميائية لتحليله ونقده، فكان الرؤية إلى الأثر من زاوية النظر اللسانية اللغوية الصرفة، بَصَرٌ بالأثر ضعيفٌ ونظر إليه حَسِيرٌ. والحقُّ أنّ هذا الادّعاء حقٌّ إذا ما اقتضى العمل المقترح أن يكون الأمرُ تحقيقَ قولٍ في تلك المسائل اللسانية المعجمية تحقيقا جافّاً "موضوعياً" موسوماً بالحيادية وانعدام الماء، والحال أنّ ما ذكرنا من أمر اللغة ومسائلها، أوْلى أن يُعَدَّ من بين المداخل المباشرة في النصّ الأدبيّ وما ينفتح عليه من أبعاد وآفاق دلالية ورؤياوية.

ليست (برومسبور ـ روبافيكا ـ بالة ـ الشكائر - الدكّانة...) مجرّد كلمات مُذَرّاةٍ في هذا النصّ الروائي تذريةَ القصدُ منها إكسابُه واقعيةً والنأيُ به عن الكلاسيكة والمثالية والطوباوية، بل هي إلى ذلك مفاتيح ينفذ عبرها القارئ إلى مسافات تأويلية تَرْشَحُ بتفسير الواقع بسوداوية وشراسة هائلتين.

فكأنّ حسن بن عثمان قد فصل القول في أمر استعمال اللهجة الدارجة في العمل الأدبيّ، فهو "يمرّر" كلمات وصيغاً وجملاً على شاكلة تلك الكلمات الدخيلة منضويا تحت لواء البشير خريف صاحب "برق الليل" وإن كان صاحبنا أقلّ احتفاءً بها إذ هو يستعملها مقتصداً لا مبذراً وما يزدرعه من ألفاظها وجملها في جسد نصه إنما يقويه ويبث صلابته، بل يفيض عليه أصالة وواقعية، فللعامية فصاحة ألفاظ وبلاغة معان بهما تعانق العربية الأم وترتمي في أحضانها دون

اعتراك وهميّ أو جدال زائف، فما دخل في كلام العرب فهو من كلامهم (كما أقرّ أبو عثمان بن جنّي صاحب "الخصائص" بأنّ "ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب").

لقد مرّن المؤلف لغته وطوّعها لتحلّ فيها روح تشاؤمية طاغية ذات نبرات تهكّمية لاذعة تمتصّ تقزّز القارئ وتذيبه في بوتقة النقد والسخرية، خاصة وقد ألفى نزعة لدى المؤلف "أفعوانية" كاسحة جعلته يضحك على قارئه الضمني وهو به عليم غير ناكر ذلك وقد رضيَ لنفسه أن يكون إمّعة مقلداً تابعاً، حيث إنّ ما يكشف عنه حسن بن عثمان هو وجه القضية المقنع أما قفاها فمطمور في المسكوت عنه؛ إذ يعمد الروائيّ إلى ازدواجية مُرعبة في تمرير خطابه (بمعنى جعله مراً، وبمعنى "دحاه على وجه الأرض" إذن على جسد النص "ودَحْوه إلى قارئه دحْوًا كأنّه كرة من جلد تُقذف فلا تؤلم ويلتذّ بها قاذفها وملتقّيها إن كانا من نفس الفريق. وهذه الازدواجية تتمثل في جملة من المظاهر يتسع مداها ويضيق:

فمن أوجهها إن الروائي قد عمد إلى سابقة أدبية في حياتنا الثقافية المحلية المعاصرة؛ إذ شكل لنصه "الجنة قراءة صارمة" (كأن روايته أطروحة دكتوراه دولة؟؟) وذلك قبل العزم على طبعها زاعماً سبباً وجيهاً لذلك هو قوله "حتى لا يعرض على الناس سلعة مغشوشة"(ص (5لكن إن لا يدعو ذلك قارئاً ماكراً إلى التشكيك في مصداقية هذا المزعم حيث إنّ لجنة القراءة إنْ هي إلا عملية دعائية مسبقة في صفوف المثقفين أصدقاء المؤلف ممن يرى فيهم موجها للقراء المنتظرين والمنتظرين للرواية المنجزة بعد مخطوطاً ولما تطبع؟

ولكن أليس الهروب من استهجان الروبافيكا[34] ـ وهو شعور حقيقي بأن يلتبس بقراء الرواية ممن شملهم هذا المصطلح الاجتماعي اللباسي الأصل الثقافي في الامتداد-، أدعى للقراء بأن يستيقظوا على مكر الكاتب وقد أوهم بالجدّة بهذه "الفلتة" الأدبية والحال أنه يقدم لنا نصاً مستهلكاً منذ البداية. أليست هذه الرواية (إن صحّ أنها رواية و ليست مشروعاً تجارياً صميماً) قطعة من الروبافيكا؟ بل أليس قراؤها -في صيغتها الحالية ـ قراءً ثانين؟

إنّ هذه الحيلة الدعائية تفرض على القارئ ركوب هذا النصّ وقد توهّم أنّه مركب ذلول، فيشتهيه، والحال أنّه يعصف بقوانين الكتابة الروائية وثوابتها.

أليس مكراً "عثمانياً صميماً، تحويل خطابات النقاد والمثقفين والجامعين وانطباعاتهم المجاملة من حيز ذوقي نقدي شخصي إلى مجال إشهاري ترويجي عام؟ إن حيطة حسن بن عثمان وتحسّبه من كساد مشروعه الأدبيّ ـ التجاريّ قد جعلاه ينحو هذا المنحى القائم على حسن استشراف المسالك المحايثة للعملية الإبداعية، حتى يضمن للأثر المُنْشَأ حسن التلقي وجودة التأتّي.

وهذه السياسة الأدبية تجعل القارئ عادياً أو غير عادي يسلس القياد ويذعن للنص وشروطه القرائية. ولكن أمر النص آخر.

إنه نص الكشف والانكشاف في آن. فهو يعرّي المستور ويفض

---

(34) فضلاً عما يطرحه مصطلح (روبافيكا) من مسائل معجمية متعلقة بأصله الدخيل الإيطالي على الأرجح، فإنه يعد في هذا العمل الروائي مجازا مولدا بمعنى وهي "استعمال اللفظ" فهي تولد دلالية تأويلية متعلقة بالهجنة وانعدام التميز وفقدان البكارة...

المختوم ويخترق الحجب وقد استلزم ذلك إن يكون الراوي عليها بما يجول في خلد عباس الشخصية الرئيسية[٣٥] من هواجس وأفكار ومشاريع. ولكن الراوي إلى ذلك يلبس بُرْقُع الموضوعية فيصير يوزع أدوار الكلام بين الشخصيات المتحاورة متخذاً دور المعلّق "المحايد " الذي يضع القارئ في إطار التخاطب بمدّه بمعلومات لصيقة بمحتوى المحادثة وظروفها. وتشيع نبرة تجريبية واقعية متميّزة في هذه الرواية، تصف الواقع وتشخّص الراهن في قوالب غير مكرّسة في الخطاب السائد، فيصرّح سيسي الكاتب في لهجة تشاؤمية: "فقد يحتاجون إلينا لنستأنف القيام بمهمتنا الأزلية: إشاعة ثقافة الذهن والمحن، أمّا الآن فالوقت لثقافة البدن، فلنخلّ الساحة للكوارجية حتى يلعبوا ما شاء لهم اللعب فلترفع للأبدان أوثان يتزلف لها الجماهير ويعبدونها" ص199).

---

(35) حرف السين حاضر في معظم أسماء شخصيات الرواية (عباس، سيسي، نفيسة، سعدون، السمدي، سلمى) وهو حرف يوحي بالهمس والصفير، مما يجعل العلاقة بين هذه الأسماء قائمة على السر والنجوى، رغم لحظات التوتر والفوران التي تخرجها عن هذا الطور الساكن إلى حرب شعواء.

ويمكن مقاربة أسماء الشخصيات من جهة مدلولاتها المعجمية فعباس كثير العبوس وسلمى توحي بالسلم والسلام ونفيسة توحي بالاعتلال فهي على وزن فعيل بمعنى مفعول أي متحمل للفعل، لأما سعدون فاسم تراثي ذو مرجعية أندلسية فهو مزيج بين (سعد)، وهو الفأل واللاصقة (ون)، وهي لاتينية تفيد الجمع أو التعظيم، ونقرأ سعدون اسما في علاقته الجدلية باللقب الخشب فالأول ذو قيمة دلالية إيجابية والثاني ذو قيمة دلالية سلبية ... وفي ذلك وجه أن الروبافيكيا استعارة/ مفتاح) الاستعارة هنا بمعنى أنها "نوع من مطلق المجاز "من وجوه الالتباس والنفاق الاجتماعي.

إنّه حلم يوطوبي أن يصير الناس إلى تقديم اللذائذ العقلية على اللذائذ الحسية، فحتى شق كبير من الخاصة ليسوا بقادرين على ذلك، فكيف بالعوامّ؟

إنّها أزمة مفتعلة هذه التي يصرخ سيسي من فرط وطأتها على الساحة: فأغلب الناس مطبوعون على طاعة غرائزهم وإجابة شهواتهم، ولكن ذلك إن هو إلا انخراط لهذا النموذج في تيار البكاء العربي على الهوان وحنق المثقفين على ظاهرة الاستهلاك التي تفاقمت حتى ألقت بظلالها على المجال الثقافي الإعلامي حتى أن الصحفي يغير وجهته من البحوث الاجتماعية إلى التعاليق الرياضية طلبا للنفاق وقبول القراء، فما يدعو إليه سيسي من طرف خفي إنما هو إقامة توازن بين الشواغل الذهنية الدقيقة والاهتمامات الجسدية القائمة دون إن ينكر قيمة الثانية أو يفوق الأولى عليه (ولعل ما نزعمه من رغبة في التوازن إنما يعكس ميل المؤلف على لسان سيسي إلى اعتماد السجع مما يجعلنا نستنتج من ذلك أمرين على الأقل:

١- أولهما: أن التوازي المحدث بين كلتا السجعتين (ثقافة الذهن / ثقافة البدن) يؤدي في رؤية توفيقية إلى التكامل لا التفاضل كما يلوح للوهلة الأولى.

٢- ثانيهما: أن مجرد الرجوع إلى أسلوب السجع وهي خصيصة من خصائص النثر الفني الكلاسيكي في الخطب والأخبار والمقامات، إنما يوحى بان الأزمة المعبر عنها ضمن هذا القالب الأسلوبي ليست جديدة بل هي تستمد جذورها من التاريخ، بل لعلها في صيغتها التي نسجها عليها المؤلف إنما هي استعادة عصرية لأزمة المثقف الأبدية مع

الذوق العام والآراء السائدة، وهي استعادة تحافظ بالطبع على جوهر الخلاف بين الطرفين وتلونه بخصوصيات الوضع المحلي والعالمي الجديد.)

لقد غرقت الرواية في السوداوية وأشرفت على القنوط وكان الوجودية السارترية أو الكاموية قد بعثت من مرقدها في شكل محلي ضيق ولكنه ذو أبعاد إنسانية شاملة.

إنها رواية مانيفاستو (بيان)، تجمع رؤية للعالم إلى رؤية إلى ذاتها في ضرب من الإلتحام والتضافر صميم ألم يقل سيسي عنها إنها "لون من شحذ القتامة لطعن الظلام" (ص 198)؟ أليس في هذا نوع من اللعب على أوتار ذهن القارئ يحرضه المؤلف على إن يشتق من الرواية لا حلولا جاهزة لما يسود في مشاكل - ومتى كان الأثر الفني مشروعاً إصلاحياً؟، بل وعياً وعميقاً بالوعي الإنساني في مظاهر معينة اعتبرها المؤلف أمهات قضايا اجتماعياً وثقافياً.

وإذا بالنصّ يستعيد أسئلة وجودية عبرت عنها الفلسفة وكذا علم الكلام الإسلامي والتيولوجيا اليهودية ـ المسيحية، فإذا الروائي يلبسها لبوساً معاصراً بأن وظف معطيات العلم الإخبارية وقد أصبحت مشاعاً للبشرية، في مقاربة المسائل ذاتها، وإذا بالعلم التجريبي يصاهر التيار العبثي ليشكلاً معا رؤية للعالم وللوجود قوامها المصادفة لا الضرورة مما يشرع للبرومسبور (وهو لعبة الحظ والمصادفة) أن يكون نشاطاً مرغوباً فيه شعبياً، فهو المعبر بحرارة عن الرؤى والخلفيات العلمية والأدبية الرائجة.

وكان دعوى الرهان والمراهنة التي يروج للها الراوي، هي البديل

النفسي الرئيسي للإنسان ليتجاوز حيثيات حياته اليومية وملابساتها الموغلة في التفاهة والرتابة مما يوجه جهود الإنسان إلى بعد واحد، فتكون ممارسات الحياة وتفاصيلها غارقة في الروتينية المقيتة لا سيما وأن شخصيات الرواية مثل أحداثها (البرنامج السردي) مكشوفة، إذ هي نمطية تعبر عن انتماء طبقي واجتماعي وثقافي صريح، مع إفساح مجال للراوي يستطرد شارحاً للوضعيات وكاشفاً للخلفيات ومعرياً لظواهر اجتماعية يبقيها الخطاب المعقلن مستورة، فيفضح ما طابت له الفضيحة مستغلاً مواهبه الصحفية المتحفزة التي يرفع بها التراب عن طبقات من الممارسات الاجتماعية المريبة، وكأن كشفها بداية المكاشفة والمحاسبة.

غير إن الراوي لا يتورط في إلقاء خطب بليغة مسقطة، بل هو يستنطق الأحداث ويشرحها معلقاً في ضرب من السذاجة الماكرة الساخرة ختامها العلقم والمرارة. وكان النقد - وهو مرمى من مرامي الخطاب الإبداعي "الملتزم" - يقوم على ابتزاز تعاطف القراء عن طريق سبهم وشتمهم، وكأن القراء أيضا لا الشخصيات فقط، عريكة بين يدي الراوي يصرفهم كيف شاء فقد اكتشفت مسالك التأثير فيهم بطرق موارية ملتوية أوقعته عليها خبرته المكثفة بعوالم الرواية والتحام الراوي بالكاتب مما يسهل عليه أمر الالتحام بها.

لقد غمس الراوي قارئه في أجواء عفنة وأوقعه في مداخل شديدة العتمة، لم يترك له من حل سوى الانسياق في قانون اللعبة المارق وقد عم الإحباط جميع المشاركين في اللعب سواء مباشرة أو بالتفرج والمتابعة. إنه خليط من العلاقات المشبوهة والأوساط الموبوءة حيث يعم المرض

والشذوذ والوصولية والغش والنفاق...، إنها ببساطة مظاهر الفساد والفوضى المستشرية يعرضها الراوي في تخارج مطلق عن المثالية التعليمية أو الطوباوية الرومنسية، متأرجحاً بين الواقعية النقدية والنزعة التجريدية في بعض الحيل الشكلية منها الموازاة بين عدد الفصول وعدد قواعد البرومسبور، ومنها اتخاذ عنوان فرعي للرواية يجعلها تنتمي إلى الخطاب الرياضي الصحفي لا إلى الخطاب الأدبي...

لقد انشأ حسن بن عثمان نصه بالاعتماد على قدراته اللغوية المتنامية (مقارنة بالمجموعتين القصصيتين) واهتماماته المتناقضة، فأنتج عملا قائماً شكلاً ومضموناً مشاكلاً للواقع يلامس منحنياته وأعطافه في ضرب من عدمك الحياء إيجابي، يتحسس مواضيع الوهن ويضع الإصبع على الداء، فقد أيقن المؤلف أن الإيماء والإيحاء والإلماع والإشارة...لا تكفي، فما يغني عنها جميعا إنما هو التصريح بل أكاد أقول التصريع بمعنى إثخان الجرح ورش الملح عليه بدل لملمته وتضميده. إنها صراحة مرة مباغتة تنحو بالكون الأدبي المتسامي إلى دركات المتاجرة على حساب الأدب ولكن ذلك إنما يخدم في نهاية الأمر الشأن الأدبي لا هواية وممارسة ظرفية وعرضية، بل مجالا حيا لكسب القوت بدخول الدورة الاقتصادية كالبرومسبور تماماً، فضلاً عن الأجر الرمزي المتمثل في تقدير القراء للكاتب وقد عبر عما يجول في أذهانهم من أسئلة الراهن والمستقبل تعبيراً إشكالياً مضغوطاً لا يدعي الكمال بقدر ما يرنو إلى كشف الحال.

إنها في كلمتين: رواية الصراحة والإحراج وكفى.

أسئلة القصّ والدلالة

قراءة في "الصخور اللقيطة" لعمر الغدامسي

١/ تفكيك العنوان:

يقوم العنوان باعتباره نصًا أصغر على وظائف ثلاث: الإيحاء والتحديد وإعطاء القيمة وهذه الوظائف تتحقق بالنسبة إلى النص الأكبر أي المتن وذلك حسب رأي شارل غريفال[٣٦].

ويضيف رولان بارط إلى ذلك بعدا جديدا فيرى أن العنوان يفتح الشهية للقراءة فهو يستفز القارئ وينشئ له عوالم رحبة.

ولنا أن نتوسل باللغة وبالبلاغة وبما تيسر من فنون القول لمقاربة هذا العنوان.

من الناحية النحوية الصرفة العنوان "الصخور اللقيطة" عبارة عن مركب نعتي ورد رأسه وتوسعته اسمين معرفين بالألف واللام وكأن النعت يوهم بتخصيص الصخور.

أما إذا اقتحمنا مجال الدلالة فلنا أن نستشف من كلمة "اللقيطة" إيحاء بخلفية أخلاقية مشحونة بمحمول سلبي فإذا الصخور غير

Charles Grivel: "Puissance du titre" in production de (36) l'intérêt romanesque, Paris, Lahaye; Mouton, 1973, p170.

مرغوب فيها من أهلها.

أما الناحية البلاغية فنحن أمام مجاز عقلي تمثل في إسناد الصفة المشبهة (اللقيطة) إلى الاسم (الصخور) إسناداً مجازياً غير حقيقي، فهذه الصفة المشبهة تطلق عادة على البشر لا على الجماد من قبيل الصخور. فـ"اللقيطة: الرجل الرذل والمرأة كذلك (المنجد في اللغة والإعلام ص٧٣٠).

فهي صخور لا أصل لها ولا محتد إنها كما يقال قطعة حبل حملها واد: فهل أن هذا العنوان ذو أبعاد أخلاقية فعلاً أم هو مجرّد شكل تعبيري هو أقرب إلى السوريالية والنزعة الغرائبية منه إلى تقرير معطى واقعي أو إنشاء حكم قيمي؟ ولماذا الصخور في صيغة الجمع؟ وإذا علمنا أن للصخر دلالة العظمة والصلابة، فإن المؤلف قد يكون سعى إلى الترميز إلى الإنسان الثابت لا يتزعزع وكأنه "صخرة الوادي" ويتوافق أمر الثبات هذا مع صيغة الصفة المشبهة (اللقيطة) فهي تفيد ملازمة الوصف للموصوف دائماً.

أما إذا أخذنا بالدلالة الحرفية الحقيقية للصخور، فيمكن أن نتساءل عن رمزيتها، هل ترمز للطبيعة عامة أم للطبيعة البكر؟ قد نذهب هذا المذهب ولعل الجذر الذي اشتقت منه كلمة اللقيطة يساعدنا على السير في هذا الافتراض، فالجذر (ل/ ق/ ط) يذكرنا بممارسة الإنسان البدائي اللقط والقنص من الطبيعة ورد في المنجد "لقط الشيء أخذه من الأرض بلا تعب" وكذلك "اللاقط الذي يلقط السنابل إذا حصد الزرع" (ص٧٣٠) فكأن التعسف الذي يوحي به العنوان واقع من جهة أن الصخور ليست بقوت للإنسان إذن فهي غير

قابلة من حيث المبدأ لأن تكون له غذاء، فلماذا هي إذن لقيطة؟

لعل في ذلك ترميزا للقدر العاتي الذي يأتي أموراً لا يسع الإنسان تصديقها. أو لعلّه عسف الإنسان الذي يوقع الهلاك بما يحتاج إليه وهذا هو الاستهلاك المشروع كما يوقع الهلاك أيضاً بما هو في غنى عنه كأنه يعبث كما لو أنه خلق سدى أو لعله يريد ليصدق الآية "اعلموا إنما الحياة الدنيا لعب ولهو.." (الآية ٢٠ من سورة الحديد) غير إن الصخور لم تستعمل في اللعب بل صقلها الإنسان واصطنعها لنفسه في البناء والعمارة ليقي نفسه الحر والقرّ وليشيد عجائب الأرض: صور الصين، الأهرام... ولكن للصخرة في نص عمر الغدامسي وظيفة أخرى تعدل عن هذه المهمة الإنسانية، يمكننا الوقوف عندها بتحليل أقصوصة "الصخور اللقيطة" وهي التي أعطت عنوانها للمجموعة القصصية كلها.

٢/ جبروت الصمت/ ملكوت الكلام:

المتكلم في هذه الأقصوصة الأنا يقص أحداثاً وأفعالاً وينقل أقوالاً ويصف أحوالاً إضافة إلى الأنا نجد شخوص آخرين بعضهم فاعلون وسائرهم منفعلون أو ثانويون .

ماريا: الظاهر من اسمها أنها أعجمية، بيضاء لأنّ الأنا الراوي تحدث عنها قائلاً "أمسكت راحة يدي، تأملت سمرتها في صمت" (ص١٢٣) فلو كانت سمراء لما كلفت نفسها تأمل سمرة راحة يدي الراوي. علاقتها حميمة بهذا الراوي، فهو يدعوها الشقية "الشقية فهمت كل هذا ولم تفهم ما أريده أن" (ص١٢٢) ويقول أيضاً "الشقية

كانت ترد دوماً على رسائلي" (ص١٢٣) فكان كلمة "الشقية" كنية أطلقها عليها تدليلاً وتحبباً.

الطفل: يعيش قرب البحر نشأت بينه وبين الراوي علاقة صداقة ولكنه يختفي فجأة ولا يعثر له الراوي على أثر.

الصديق: عرفناه عن طريق وصف الراوي له، عمره ثلاثون. مهنته صياد، يعيش منعزلاً، يشرب الخمر، مات منتحراً إذ ألقى بنفسه في البحر خلف زجاجات الخمر التي رماها الراوي، فلقي الصديق حتفه غرقا ولم يفلح الراوي في إثنائه عن رغبته في ملاحقة الزجاجات.

وقد اقترن الكلام خاصة بشخصية الأنا وماريا والطفل كما اقترن الصمت بالصديق المنعزل وانقلبت الأمور رأساً على عقب، فبعد أن كانت حياة هذه الصديق "تمضي في الصمت الموغل في الصمت اصطياد السمك وشرب الخمر"(ص١٢١) انفجر فجأة "امتد صراخه واختلط بهدير الموج المتلاطم على الصخور، بقي يردد كالمهووس" (ص١٢٥). ويعلق الراوي "هكذا انفجر خزان صمته"، فكلام هذا الصديق المنعزل اجتماعياً بعد طول صمت يؤكد أن صمته لم يكن خوفا وجبنا وغنما هو وتيرة حياة ارتضاها لنفسه في معزل عن البشر، ولما طفح الكيل، فقد زمام الأمور فانصرمت حبال الصمت بعنف وكانت ثورة الصديق انتقاماً من رموز المجتمع العفنة "بقي هائجاً يعب الجعة بشراهة ويردد مع كل حصاة يقذفها في البحر أسماء الشيوخ المخبرين، مصاصي الدماء والفقراء التبع" (ص١٢٥) فهذه الثورة العارمة تكشف السخط الدفين المكبوت إزاء كل هؤلاء. كما نستشف إن هذا الصديق لم يعزله المجتمع المتوحش الضاري، فكان

سلواه في الخمر والصيد يحاور البحر ويعاقر بنت الكرم، فيبثهما أسراره وهما أمينان فلا الموج يذيع أمره ولا صوت انسكاب الخمر يشي به. لذلك تجلى تعلق هذا الصديق بهما في نهاية حياته التراجيدية إذ غرقه يؤكد التحام وجوده بهذين العنصرين. وكان البحر إذ يبتلعه إنما ينقذه في الحقيقة من براثن المجتمع القاسي المدمر.

فصمت هذا الصديق لم يكن هزيمة إمام الواقع المر أو استقالة منه بل كان انتظاراً للخلاص النهائي والحل الجذري من هذه المآزق التي لا شك في أنها لاحقت هذا الصديق قبل أن ينعزل حتى كأنها وشمة على ذاكرته "عبثاً حاولت انتزاع ذاكرتي مني، وددت لو استبدلها بجناحي عصفور غير أني بقيت على هذه الحال نورساً يخفق ضد الريح" (ص١٢٤).

٣/ بين هول الصخر وعمق البحر

لقد حاول هذا الصديق الانتحار عندما اعتلى الصخرة ولكنه لم يتمكن من ذلك من فرط سكره، فهذه الرغبة في الانتحار أجهضتها الصخرة فهي لم تسعفه ولم تكن له ذلولاً، في حين استجاب البحر لنداء النهاية الذي سيطر على الصديق فالصخرة رمز الشح والبخل أما البحر فهو رمز العطاء والبذل والكرم حتى ولو كان الموت هو الذي تكرم به على الصديق أما الصخرة فلم تقدر على أحداث كدمات وجروح.

فالصخرة مشؤومة لذلك فهي بعيدة عن هذا الصديق "قصية عن كوخه الخشبي" في حين نجد العلاقة الحميمة قائمة بين هذا الصياد والبحر.

والظاهر إن هذا الصديق ذو موقف حاد صارم يرفض الحلول المرتقة الملفقة والتراضي القائم على الذل لذلك كانت الضفاف - وهي واقعة بين البحر والبر - بالنسبة إليه "خرقة بالية تلوح للسفن القادمة بشهوة البق وإخلاف القوادين" (ص١٢٥) فحياة هذا الصياد متناهية في التحدي والإباء وانتهى به المطاف إلى تفضيل الماء على التراب أي البحر على البر (الصخرة، الكوخ) إنه الميل إلى تغطية السر والالتحام باللغز الأبدي في عمقه وتحجبه أما الصخر فهو الانكشاف والسفور والعراء وفقدان الكنه. كما إن الماء رمز الطهارة والصفاء في حين تعج الصخرة بالقاذورات وقوارير الجعة النجسة لذلك عزف عنها الصياد وانقاد إلى البحر راضياً.

٤/ التشابك القصصي:

لا شك أن قصة هذا البحار هي أهم قصة في هذه الأقصوصة وأكثفها لأنها يمكن إن تكون مستقلة بذاتها، في حين تأتي قصة الطفل وكذلك حكاية ماريا في درجة ثانية وكأنها مبثوثة في حنايا القصة الأم، وليس لها من دور إلا جلب الانتباه إلى حين لتتمكن الصورة الأساسية للقصة الأم من القارئ فتتخمر في ذاكرته بينما يشغل نفسه بالقصتين الآخرين اللتين تلتقطان لحظات هامة ولكنها ليست مصيرية كما هو الحال في قصة الصديق البحار . كذلك فحكاية ماريا تتعلق بذات الراوي، فهي اقتضاب لحكاية رجل (عربي، تونسي؟) بامرأة غربية فيها احتكاك الأرواح وتلامس الأجساد ولكنها ليست من الحرارة والعمق والتعقيد ما يجعلها أهم

من قصة ذلك البحار. أما قصة الطفل اللاهي ببناء القصور الرملية، فهي وإن أوهمت بأنها هي التي تنغلق عليها الأقصوصة، فهي قصة مبتورة قطعت منذ ابتدأت علاقة الراوي بذلك الطفل. فكأن ذلك رمز على انعدام العودة إلى الماضي ولكن بالمقابل نجدها قصة مفتوحة تنتظر الاستعادة والتطوير في المستقبل، فالطفل اللاهي الآن هو رجل المستقبل وسيصير ضلعاً فاعلاً في الحياة، والراوي ينتظر عودة الطفل ولكنه في الحقيقة، لن يعود ـ لو عاد ـ إلا رجلا مكتملاً.

فأقصوصة "الصخور اللقيطة" تشاكل الرواية من حيث تعقد البنية الدرامية وتشابك القص وقد امتزجت فيها النزعة الدرامية بالنزعة السير ذاتية، فكأن الراوي جمع موجودات متراصة لتوحي بهذه الكثافة الواقعية فالمكان يسجل نفسه عبر الموجودات المتكررة: النوارس، زجاجات الجعة، الزورق، الكوخ، الشاطئ...

وقد برع المؤلف في نسج صورة تشكيلية موحية صارخة تلتقط الواقع وتتخلى قدر الإمكان على الأشياء التزيينية مستعيضاً عنها بالقدرة الإيحائية للموجودات المذكورة بتواتر في المتن النصي ويبقى على القارئ الاستنجاد بخياله ليكون الواقع المحكي واقعاً حياً بالفعل عبر المخيلة.

الأقلف لعبد الله خليفة

بين الرواية والسيرة الغيرية

لعلّ الرواية الخليجية، التي شهدت انطلاقة محتشمة ومتأخرة قياسا إلى قسيمتها في الشام ومصر، قد بدأت تفرز حالة من النضج والعنفوان نجدها خصوصاً في بعض الأعمال التي تجاوزت مرحلة التجريب والتردد والارتجال. ولعلّ القارئ يمكنه ـ بيسر ـ أن يسم رواية "الأقلف" للكاتب البحريني عبد الله خليفة بسمة النضج الفنّي، نظراً إلى احتوائها على عناصر الرواية الفنية المكتملة... ولعل ثراء الرواية قد أغرى بعض النقاد بدراستها اعتماداً على شتى المناهج والنظريات السردية والنفسية والواقعية... غير أنّ تناولنا لهذا الأثر الروائي سيتركز على ثلاثة محاور:

- أولاً: البطل الروائيّ.
- ثانياً: الشخصيات القصصية، ملامحها ورموزها والعلاقات بينها.
- ثالثاً: بعض الأبعاد الدلالية والقضايا الحضارية التي يطرحها هذا النص الروائي.

◆ البطل الوجودي

لعلّه من اليسير إطلاق وصف "الوجودي" على بطل رواية "الأقلف"،

فهو يعيش تمزّقا وصراعاً مريراً في مستويات عديدة: إذ إنّه مهدّد في كيانه ومنبوذ في علاقاته الاجتماعية ومجهول الهويّة... فكأنّ جميع الظروف قد تحالفت ضدّه ليظلّ متمزّقا بين الرغبة في العيش كحدّ أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية، كسقف أعلى لمساعيه في صدّ العداوات المتراكمة والموجهّة ضدّه.

وتمضي الرواية في رحلة البحث عن تحقيق الذات عبر العمل والعلم... غير أنّ البطل وإن افتقد لذاكرة قريبة تشدّ أزره وتزرعه كنبتة أليفة في تربة النصّ / المجتمع[٣٧]، فإنّ الراوي قد أيّده بقرائن تلمّح إلى احتوائه على أواصر نسب إنسانية موغلة في الثقافة النصيّة العريقة.

إذ تتّحد في يحيى بطل رواية "الأقلف" مشابه عديدة بشخصيات قصصية أو تاريخية مركوزة في الذاكرة الجمعية، فهل يمكن أن نقول إنّه يذكّرنا بالنبيّ يحيى بن زكرياء، وقد كان مسيحياً عانى من قومه ما عانى، بل إنّه قد قتل، أم إنّه أقرب شبها بحيّ بن يقظان بطل القصة التي ألّفها الفيلسوف ابن طفيل(ت٥٨١هـ) في القرن

(37) تقول هدية حسن: "يتحفنا الكاتب البحريني عبدالله خليفة برواية "الأقلف"، وفيها يفضح الواقع العربي بتقاليده البالية وتناقضاته وازدواجيته وفقره. يأخذنا إلى أكواخ الفقراء حيث المرض والتشرد والجنس الذي يمارس في الخفاء.. يصحبنا في رحلة ممتعة ومؤلمة في الوقت نفسه، نتتبع خطوات يحيى بطل الرواية، اليتيم الذي لا يعرف أمه أو أباه.نمضي إلى كوخه البائس وجدته العجوز الخرساء، نحاول مثله فك لغز وجوده فلا نصل إلى شيء، كأنه جاء إلى العالم مقذوفاً من نطفة غريبة.. لم يتعلم.. لم يعلمه أحد.." جريدة الرأي الأردنية / ٢٥ تموز ٢٠٠٣.

السادس للهجرة، ومواطن الشبه بينهما كثيرة:

- وقوعه في منزلة بين الحيوان والإنسان
- تربيته تربية ناقصة من جهة العجوز المربيةالخرساء، إذ اكتسب اللغة من عند الناس العرضيين الذين احتكّ بهم.
- حصول نقلة بينه وبين هذه الوضعية المزرية باتصاله بالعلم والمعرفة وتعلّمه...

فإذا كان هذا الأقلف يذكرنا ببعض الشخصيات التاريخية والقصصية المعروفة، فإنّ السؤال يطرح، ما المقصد الذي رمى إليه الروائي باتخاذه بطله على هذه الشاكلة؟

وما هي الأبعاد الرمزية التي جعلت مسيرة البطل تنتقل وفق هذه المغامرة المغرقة في الواقعية المرّة، التي لا تعدو أن تكون – في ما نحسب – سيرة المكان والإنسان معا في بعديهما المحلّي والكونيّ. إنّه تجسيد شعري (وإن قام على شعرية المفارقة[٣٨] ووظّف جمالية القبح[٣٩]، فنحن لا نشعر عندما يصف الراوي البطل وهو يفتش في

---

(38) المفارقة (paradoxe) تحضر بكثافة في هذه الرواية، وكأنها قانون يولّد العلاقات بين الأفراد (الشخصيات) وبين الثقافات (الشرقية والغربية). وعبارة "شعرية المفارقة" نقصد بها أنّ الممكنات الفنيّة التي هيّأها عبد الله خليفة لرواية "الأقلف" تصبّ في هذا المفهوم، حتى كأنّه نمط قارّ يسم المكان والأحداث والشخصيات والدلالات.

(39) كثيرة هي المشاهد في "الأقلف" التي تصوّر ماهو مثير للاشمئزاز – وفق التصوّر العاديّ – بشكل حميم، يدلّ على صدق فنّيّ لا واقعيّ، وإن حاول الروائيّ أن يوهمنا به، عبر نثر بعض العناصر الواقعية، من إطار مكاني (وإن تأخّر ذكر مدينة المنامة إلى حدود ص٧٦) ومؤسسات "مبنى الإرسالية الأمريكية"، ومن أحداث الانتقام للشرف في المجتمع الشرقي، ...] هذه الرواية

القمامة عما به يسد رمقه، باشمئزاز بقدر ما نشعر بالتعاطف معه، وهو الذي تخلى عنه المجتمع ورماه في حضيض السفالة نسبا وحسبا، وهو بعد صبيّ لا يفقه، فهو ضحية بامتياز) غير أنّ هذا التوصيف وإن جرى في الرواية مجرى تشخيص سيرة فردية، فإنه ينفتح على سيرة المكان باعتباره فضاء تحول جذريا من نسق البداوة والفقر والبؤس، إلى الحضارة والغنى والرفاه، بفعل طفرة نفطية لم تمهله طويلا إذ اكتسحت المنطقة دون منطق، وألقت بالماضي في كهف التاريخ المظلم.

فإن كان الهيكل العام لسيرورة البطل في "الأقلف" يوحي بهذه البكارة والعذرية والخروج من دائرة الثقافة وما تحمله من تعمّل وتصنّع ومكر، فإنّ التثاقف الحضاري الذي ألقى بظلاله عبر النص متمثلا في التبشير وما صوره الراوي من عمليات إغاثة وعلاج تقوم بها الإرسالية الأمريكية في الفضاء، لم يقم على تصادم بل كان يؤدي إلى سدّ النقص في البيئة المحلّية المفتقرة إلى أدنى مرافق العيش الكريم.

إنّ "الأقلف" ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدلّ على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطّر سلوك أفراد المجتمع وتضع أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلّماتها على عقولهم ووجدانهم. فكأنّ هذا الأقلف قد حُكم عليه بأن يبقى خارج

هي خلطة تنزع إلى السذاجة الماكرة، إذ توهم بتقديم الواقع على عواهنه ودون تعمّل أو طلاء سياحيّ يجمّل القبيح بشكل سطحيّ. إنها رواية الأعماق المسحوقة والمهمّشين (اللقيط، الخرساء، المومس، المرضى، النساء، المجانين...).

سور الانتماء، لأنّه لم يجتز قانون العبور – بالمعنى الأنثروبولوجي للعبارة – الذي يخوّل له حقّ الانتساب إلى المجموعة، بما أنّه لم يخضع لطقس الختان(٤٠). ويتحوّل طقس الختان من الدلالة الأنثروبولوجية

---

(40) تذكرنا وضعية هذا البطل بوضعية يوسف عبد الناصر بطل "ليلة الليالي" للروائي التونسي حسن بن عثمان، إذ توفي والد البطل قبل أن يحتفل بختانه. بل الأكثر إثارة أنّ كلا البطلين يدخل على مومس فترفض أن تمكّنه من نفسها لأنه "كافر غير مختن!"("الأقلف"، ص٦٩.)

فكأنّ الروائيين البحريني والتونسي يشيران إلى المفارقة الصارخة بين ممارسة البغاء والنفور من الشخص بسبب القلفة، وهو أمر له دلالته الرمزية: فالمجتمع يُدَخْلِنُ (intérioriser) بعض الممارسات السلوكية ويغضّ عنها الطرف (كالبغاء) لأنها تحقق تنفيسا عن المكبوت الفردي والجمعي، ولكن بشكل نسبيّ ! يقول الراوي على لسان يحيى: " وبائعة اللذة كتلة سوداء في عريش، هي التي تدلّك على ساقيها المفتوحتين، فأيّ شهوة تثور هناك؟!" (الأقلف، ص٨١)!. ولكنه بالمقابل لا يتنازل عن الطقوس التي تمثل علامة على الانتماء إلى ذلك المجتمع. فالختان رمز لإسلام الذكر وإن زنى! وهذا يعدّ ضربا من القانون العرفي الشعبي لا يعبأ بتنظير الدين الرسمي للأمر. فلو نظرنا إلى الأمر من منظار ديني لوجدنا أنّ الختان سنّة في حق الرجل والمرأة لقول الحسن قد أسلم الناس ولم يختتنوا وروى أحمد والبيهقي أن النبيّ صلى الله علية وسلم قال: " الختان سنّة للرجال مكرمة للنساء ". ولكنه ضعيف، وقيل واجب للذكور سنّة للإناث. قال المحبّ الطبريّ هو قول أكثر أهل العلم. وإلى قول الحسن أنّه سنّة ذهب أبو حنيفة" (انظر: ابن طولون: "فصّ الخواتم في ما قيل في الولائم"، نسخة إلكترونية ضمن الموسوعة الشعرية، ص٤١.)

وبالعودة إلى التناصّ بين روايتي " ليلة الليالي" و"الأقلف"، نتوقّف عند سؤال التناص وحدوده في توليد شعرية الرواية، إذ الطريف – في هذا السياق – أنّ فعل التناص واقعٌ بين أثرين ظهرا في فترة متقاربة تقارب حرفي الباء والتاء! حتى أنّه من الممكن اعتباره محض توارد خواطر أو وقوع الحافر على الحافر، كما يقولون.

العامّـة، إلى اسـتعارة المـروق وفقـدان الهويـة بـالمعنى الثقـافي والمسـخ الحضاري، ضمن هذه الرواية...فكـأنّ يحيـى بافتقـاره لما يتفـاخر بـه العرب، وهو النسب الرفيع، وبعدم امتلاكه من مقوّمات الانتساب إلى الغـرب سـوى كونـه أغـرل كـذكورهم أو أزرق العيـنين، يمثـل الشخصية الفاقدة للهويّة الواضحة ولعلّه – بوجه من الوجوه – رمز بدائيّ لتهافت العرب على ما عند الغرب دون تمييز بين الغثّ والسمين ودون وضع معايير للأخذ والاقتباس...

بل لعلّ سمة التمزّق التي تخضّ نفسية يحيى هي التي تحرّك الأحداث من توتّر إلى آخر[41]، فقد انبنى وجوده على أصل مبتور، وانخدع بصداقة تبيّن هشاشتها مع إسحاق، أمّا حبّه لميري فلعلّه كان في أغلب الأحيان من طرف واحد، إذ سرعان ما تصدّه عندما تشعر ميري بخروجها عن المهمّة التي جاءت من أجلها، ورغم وعيها بالتناقض الذي تتسم به وضعيتها: " ... شابة .. اختارت الرهبنة وعلاج المرضى في المناطق النائية .. وتخلّت عن الاحتفالات والبهجة والمدن العامرة .."[42] كما تقول عن نفسها فإنّه بقي وفيًا لحبّها رغم ما ينتابه من إحساس

---

(41) يقول بعض الباحثين عن حالة يحيى النفسية في رواية " الأقلف": " يتشكّل النص فنيّاً انطلاقاً من هذه الأزمة النّفسية رسمت الحالة المتناهية لنفسيّة البطل المتصدّعة المتوارية خوفاً وحنقاً، وذلك عبر الأفق الروائيّ الذي اعتمدهُ الكاتب كإسقاط أوّلي، يبرز المخزون اللاواعي الذي تغذيه الحقول الوصفيّة التي وظفها الراوي لإجلاء الحالة التي كانتْ عليها المناخ الرّوائي، فرسمت شفرات الكبت " إنّها عمليّة يرمي الشّخص من خلالها إلى أنْ يدفع بالدّوافع والأفكار والتّصوّرات إلى منطقة اللاوعي"، الذي يضرب جذوره في البُنى العاطفيّة والجسديّة للحياة الجنسيّة التي يفترض إشباعها أو كبتها".

(42) الأقلف، ص٨٨.

بالقهر والألم: "أحسّ بالقهر والألم لخواء يديه، ولتاريخه الضحل المعدم، وكأنّه أداة للتجارب الدينية، وليس للمحبّة والعشرة. هل يستطيع أن يدفع ثمن الحبّ تضحية ومعرفة؟ هو ليس سوى فأر تجربة ما في مسارها. أمّا أن يكون بؤرة في هذا العالم المنير، فهذا محال، وليس له سوى الحلم..!"[43] فأزمة البطل سببها الرئيس هذه الحبيبة المفارقة[44] وما يرومه يحيى من حبّ مستحيل معها، فكأنّ تنصّره إنّما كان ليكون حظيّا عندها، والحال أنّ ما أوهمته [أو توهّمه هو من تلقاء نفسه] به من حبّ إنّما هو طُعم لتتقرّب الراهبة المرضة الشابة بتنصيره إلى الربّ زُلفى!

◆ العلاقات بين الشخصيات

لمّا كان يحيى هو الشخصية الرئيسية في "الأقلف" فقد درسنا علاقات الشخصيات بالنسبة إليه هو باعتباره محور الرواية والمحدّد لضروب العلاقة: مساعدة أو عرقلة، وقد ضربنا الذكر صفحا عن دراسة أنواع الشخصيات في حدّ ذاتها باعتبارها فردية أو جماعية، حرصا على الاختصار.

وقد انبنت بين يحيى وسائر شخصيات الرواية علاقات متنوعة، يمكن حصرها في ما يلي:

---

(43) الأقلف، ص٩٠.

(44) ومما زاد الطين بلّة أنّ هذه الحبيبة قادمة من أفق يتسم بالانفتاح الشديد فإذا بها تسلك سلوكا متزمتا، يقول الراوي: " ذهل لأنّ امرأة من عالم الحرية والنور معقّدة إلى هذا الحدّ، ومسجونة في شبكة لا مرئية .. لكنها لم يكرهها، وانتظرها.." (الأقلف، ص٩٣)

١) يحيى + إسحاق: مجرد اختيار اسم "إسحاق" وهو اسم نبيّ أيضا، يدلّ على التشاكل والتجانس بين الشخصيتين من حيث الانتماء الطبقي وقد اشتركا في بداية السيرورة القصصية، فلم يقتصر التحول الاجتماعي على البطل بل على صديقه الذي ساعده في الأوقات العصيبة بل كان هو الجسر الذي نقله من حياة البؤس إلى حياة الرفاه. لذلك من اليسير الحديث عن علاقة مساعدة تربط إسحاق بيحيى وهذا ما جعل الراوي يكافئ هذه الشخصية المساعدة بأن جعلها قريبة من البطل.

ولكن هذه العلاقة تشهد انقلابا رهيبا، حيث يصفه بالمغرور(٤٥). فهذا الصديق يعود إلى التطابق مع موقف المجموعة عندما تعلّق الأمر بإعلان يحيى تنصّره(٤٦). بل لعله ليس محض جناس ناقص بين اسمه "إسحاق" والفعل "تسحق" الذي جاء على لسانه إذ قال:

" ـ سترون الآن .. كيف تُسحق هذه الكنيسة .. المرتدّ سيُقتل .. اشهدوا المعجزة الإلهية!"(٤٧) ولكنه مشاكلة متينة بين ما يحمله النبيّ من تأييد ربّانيّ، وما يمارسه صديق البطل السابق من استعداء السماء على صديقه، متناسيا الوشائج بينهما !أو لعلّ هذا الموقف من صنيع

---

(45) الأقلف، ص٧٨.

(46) "صديقه يتطلع إليه باستفزاز وكراهية، وذلك الوجه المنبسط المتدفق عفوية وسخرية تبدّل في لمح البصر. كأنهما ما سهرا طويلا وما تبادلا الدفء والدمع" (الأقلف، ص- ص٧٧- ٧٨) وكأنّ موقف إسحاق يؤشّر على تجاوز يحيى الخطوط الحمراء التي لا يقبل المجتمع تجاوزها مهما اتصفت علاقته به من تعاطف وحميمية.

(47) الأقلف، ص٧٩.

الراوي الذي ورّط إسحاق في أن يظنّ أنّه اسم على مسمّى فجعل يتمتّع بسلوك الأنبياء إذ يتبرّأون من الكفّار، فإذا بالراوي يُشعرنا بأنّه يفعل ذلك على حسابه!

٢) يحيى + العجوز: الخرساء هي بمثابة المرضعة والمربية للبطل، فإن حرمتها الطبيعة من ان تكون أم يحيى البيولوجية فإنها بتربيتها لهقد ارتقت إلى مصاف الأمومة، فهي الممثلة بامتياز لطبقة المحرومين المهمشين وعاهتها خير مجسد لهذا الدور الذي يريد الراوي أن يجعلها متقمصة له، وهو دور انفلات الإنسان من درك الحيوانية توقا إلى تحقيق إنسانية لا تكتفي بحدّ النطق، فقد لا يكون الإنسان – بحرف التاج – هو الحيوان الناطق دائما، فقد يكون أخرس، ومع ذلك يستحقّ ألاّ نصادر إنسانيته!

٣) يحيى + ميري: ملائكة الرحمة المنقذة القادمة من وراء البحار، الملتزمة بتعاليم دينها المتفانية في عملها ممرضة تساعد هؤلاء المساكين، لم يكن لقاؤها بيحيى عاديا فقد أثر فيها تأثيرا جعلها تساعده في أن يتحوّل تحوّلا جذريا ينقله من النقيض إلى النقيض. وهذا التعاطف الذي أبدته معه، لا يمكن أن نعدّه رومنسيا محضا، بل لعله أقرب إلى رحلة معكوسة يقوم بها الشمال المؤنث إلى الجنوب المذكر، إذا ما استحضرنا "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح[٤٨]. فالتعرّف والتعارف لم يقفا عند حدود أداء الواجب الإنساني

(48) يقول الراوي متحدثا عن ميري : " سارت في أفق بيوت القرية البعيد فبدت كطائر مهاجر أضناه الترحال، ولا يزال فتيّا جميلا يرتعش لرحلات قادمة طويلة.." (الأقلف، ص٩٠)

نحو محتاج إليه، بل تعدّى ذلك إلى ضرب من الودّ والمحبة التي تسمو عن الغريزة المحضة وإن جاءت في تعارض مع العُرف الذي انتهك بهذه العلاقة انتهاكا مزدوجا:

- الانتهاك الأول أن الممرضات المبشرات قيّضن حياتهن لخدمة دينهنّ ولمساعدة عائلاتهن ولا حقّ لهنّ - وهنّ يباشرن العمل - في حياة شخصية[49] (وقد قامت جين زميلة ميري بهذا الضرب من الانتهاك عندما ربطت علاقة بتوم وهو مهندس في شركة نفط).

- الانتهاك الثاني أنّ ميري ربطت علاقة غير متكافئة مع هذا "الأمّيّ" الوثنيّ القذر...

ميري تلك التي "إذا كانت أعطت أصابعها إلى جراح المرضى، فقد أعطت روحها لهذا الشاب رفيق رحله الحقيقةهل هي رسالة أم قنبلة؟ حبّ أم وجع؟!".[50]

ونلاحظ تأثير ميري العميق في يحيى حتى أنه أصبح يرى العالم من منظارها، فعندما قابل فتاة يهودية تدعى سارة ووجد فيها اندفاعا (على عكس ما أبدته ميري من برود) يشعر يحيى بالذهول: " دهش. هل قتلة السيد المسيح هنا؟ الذين فضّلوا اللصّيْن عليه كيف يتجمعون معا؟ كيف تتداخل أذرعهم وصدورهم في رقصات فرحة؟"[51] فالنظرة

---

(49) من ذلك قول ميري ناصحة جين ومذكرة إياها بالمهمة التي جاءتا من أجلها:
- ولكنك تعرفين أننا أخوات جئنا لمهمة مقدسة، وليس لإقامة صداقات مع مهندسي وموظفي شرطة النفط! (الأقلف، ص٤٤).

(50) الأقلف، ص٧١.

(51) الأقلف، ص٧٦. طبعاً يحتمل هذا التعليق من الراوي وجوها من التحليل عديدة: منها المقارنة بشكل ضمني مع طقوس الشيعة التي وصفها في مقطع

الدينية المسيحية هي التي انطقت البطل بهذا التعليق. فكأنّ رؤيته للعالم صارت متلوّنة بلون الأيديولوجيا التي تلقاها في الإرسالية.

وتشهد علاقة يحيى بميري دفقا جديدا بعد رحلة مشتركة نتج عنها ولادة طفل، وهو ما جعل العلاقة تتخلص من الرومنسية إلى الاحتكاك الجسديّ لا في الخيال بل في الواقع، باغتنام فرصة

سابق من الرواية "رجال أشباه عراة يضربون أجسادهم بالسيوف وكرات الحديد المليئة بالسكاكين الصغيرة. روائح العرق والدم وبراز الخيول تملأ المكان."، الأقلف، ص٦٨. وتفضي هذه المقارنة الضمنية إلى تباين شاسع بين مجتمعين على النحو الذي يمكن تمثيله وفق الجدول التالي:

الشرق	الغرب
- ديني	- دنيوي / علماني
- ذكوري / أبويّ	- مختلط
- ماضويّ	- يعيش الحاضر
- يعاني من الألم	- يستمتع باللذة

ومنها إبراز تحالف اليهود والنصارى تحالفا يقوم على تبادل المصالح رغم الخلافات التاريخية العميقة بين الديانتين. لذلك لا غرابة في أن تتشابك الأجساد وتتلاحم مادامت تجمع بينها النفعية والمصلحية، فضلاً عما يمكن أن يستنتج من هذا المشهد من إعلاء لثقافة الحياة والتنعم بها، بشكل إيبيقوريّ يتقابل مع المذهب الرواقي الذي يمكن أن يُستعار لبني جلدة يحيى في تعاملهم مع أجسادهم إن لم نقل المازوشية (التلذذ بتعذيب الذات!)...

ولعلّ نظرة وضعانية(positiviste) مقارنة توقفنا على تصادم بين رؤيتين أنطولوجيتين إحداهما تحمل سمات البدائية (سحر، شعوذة، إيمان مفرط بالخوارق ليظهر ذلك في مشهد نزول المطر في حفل إعلان يحيى تنصّرما، ولجوء إلى الكائنات الغيبية) والأخرى تحمل بعض سمات العلمية (العلم، التجربة، المصلحة الدنيوية، العقلانية). وحسب الطرح الوضعاني فإنّ الرؤية الثانية تنشأ على أنقاض الأولى، وذلك بعدما يسيطر العلم على الواقع الذي يتخلص من رواسب الرؤيتين السحرية والدينية.

الانفراد عند ذهاب الحاج سلمان لملء صفيحة البنزين.

◆ يحيى + الحاج سلمان: السائق الذي يحمل يحيى وميري نحو المصابين والمرضى، ظهر دوره معرقلا البطل عن تنصّره، من خلال الحوار الذي جرى بينهما:

"- كيف تغير دينك ... هذا أكبر حرام!

- لم يكن لي دين.. كنت مثل البهائم، أسقطوني في كوخ .. والآن صار لي دين!

- ستذهب إلى جهنّم! "(٥٢)

نلاحظ أنّ عبارات الحاج سلمان مليئة بألفاظ من سجل ديني قائم على الزجر والقسوة (حرام / جهنم)، مما يدلّ على ضيق أفقه وعدم استعداده لمجادلة يحيى بالتي هي أحسن حتى يُثنيه عن تنفيذ قراره. فكأنّ هذه الشخصية تمثّل السلطة الأبوية المتحجّرة التي لا تسمح للجيل الجديد بأن يكون لها قدر من الخروج عن الطوق، وهو ما يُعتبر يتما مضاعفا إذ حُرم يحيى حنان الأب وفي نفس الوقت تسلّط عليه عنفٌ فظٌّ غليظ مارسه عليه الفواعل الاجتماعيون الذين "تبرّعوا" بفرض وصايتهم عليه، وكأنّ سفاهته أبديّة فلا يبلغ سنّ الرشد أبدا!

◆ صورة الآخر

وتحفل الرواية بتصوير إمبرياليّ للآخر العربي في عيون الغربيين: فهو وثنيّ، متخلّف، يسيء معاملة المرأة، وسخ، مريض، عاطفيّ [بمعنى أنّه غير عقلاني]...

---

(52) الأقلف، ص٧٥.

ويبدو أنّ هذه الصورة الكولونيالية المكرّسة لا تخرج عمّا تعوّدنا عليه في الخطاب الفنّي والإعلامي لذوي العقلية الاستعمارية من الغرب، خصوصا وأنّ الحقبة الزمنية التي تغطّيها الرواية – وهي حقبة الانتداب – تسمح بمثل هذا التنميط. وبالمقابل يظهر الغربيّ رمز الحضارة والأناقة والعلم والعقلانية والتنوير...

ويبدو أنّ هذه الثنائية الضدّيّة، لم تحضر في النصّ إلاّ ليتخذها القارئ محجّة إلى تدبّر سبل تخليص العالمين الغربي والشرقي من آثار هذه النظرة الدونية المبنية على مسبقات أيديولوجية تصبّ في خانة المركزية التي بدأت تدكّها أنساق التفكير والعيش في السياق العولميّ الجديد، بكلّ ما فيه من تغيير للبنى الاقتصادية ولنظم العيش ولمؤسسات المجتمع باختلاف أنواعها وأشكالها.

وبالمقابل فإنّ صورة الآخر الغربي عند العرب هي كذلك صورة مشوهة تلخّص في الكفر وإباحة المحرّمات، وإن اتصلت النظرة بالناحية الحضارية، بدا نوع من الشعور بالدونية تجاه هذا الغرب الغازي الاستعماري، ولكنه الجميل، المتعلم، صاحب التكنولوجيا المتطورة... إنّ المفارقة بين ما يراه المسلمون عن أنفسهم من كونهم مصداق الآية: " كنتم خير أمّة اخرجت للناس...الآية"[٥٣] وما يرونه بأمّ عينهم من ضعفهم وتفوّق الغرب عليهم، هي التي انشأت حالة التمزّق التي مثّلها يحيى، بما هو رمز التطلع إلى الانعتاق من قيود الماضي القائم على البؤس والقهر الاجتماعي، نحو التحرر، ولكن يبدو أنّ الخيار الانقلابي [الارتدادي] الذي سار فيه لم يكلّل بالنجاح.

---

(53) سورة آل عمران، من الآية ١١٠.

إنّ الثقافة السائدة هي التي تقرأ الواقع وتفكك شفرته بما لديها من وسائل التأويل وأدوات القراءة. فالثقافة الشعبية التي يسيطر عليها الإيمان بالخوارق تستدعي دائما الكائنات الغيبية وتحتاج إلى تدخلها "لنصرة" حق سليب أو لمعاقبة "كفر صُراح"، ويظل المتشبّعون بتلك الثقافة عاجزين دائما عن الخروج عن سلبيتهم.

الرواية والتاريخ

انقلاب الأدوار

يبدو عبد الله خليفة في روايته الأخيرة "رأس الحسين"، الصادرة عن الدار العربية للعلوم – بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر، ٢٠٠٦، بصدد تجريب نمط روائيّ يستعيد قصة واقعية تراجيدية تاريخية، ذات زخم عاطفي شديد التوهج والحضور، استعادة أدبية تقوم على قراءة التاريخ قراءة جديدة، تستنطق الأحداث والشخصيات وتعيد تأليف العلاقات بينها بشكل يشي بالنفور من القراءة النمطية الأحادية المكرسة، مقابل إخراج القصة في صياغة معدّلة تعبّر عن انقلاب الأدوار. حيث تثأر الضحية من الجلاد، ويصبح القاتل مثاراً للشفقة إذ يحيق به المكر السيئ، لا في الدار الآخرة، بل حتى في لحظات انتشائه بما يتوهم أنه "إنجاز" قام به.

تبدو نزعة قلب الأدوار لافتة منذ اتخاذ بعض المؤشرات اللغوية العرَضية، ولكنها معبِّرة. عندما تصبح "الشمس باردة" و"لماذا يبدو المنتصرون كأنهم موتى والموتى أحياء؟ (ص١٨) غير خاف ما يعرّض به هذا الاستفهام الإنكاريّ من تلميح إلى حصول القتيل على مرتبة الشهادة، والشهداء "أحياء عند ربهم يرزقون" بنصّ الآية القرآنية. وتزداد عملية قلب الأدوار تبلوراً عندما يصبح القاتل حامل الرأس

خائفا من القتيل، بل من رأس القتيل، لا فقط بسبب رعب نفسي استبدّ به وتملّكه، بل لمنافسة أقرانه في الفوز بغنيمته "... وعوضاً عن مكافأة مولاي الخليفة سأطرد من الجيش لأعود إلى رعي الغنم!" (ص١٧)، ونظرا إلى امتداد شعبية القتيل بين الناس الذين يمرون بهم في طريق الذهاب بالرأس إلى دار الخلافة: "نهره آخر: أُسكُتْ! أُسكُتْ وإلاّ قتلونا" (ص١٥). بل يخاف حتى من الأطفال: "إنه يخاف بشدة من هذه الكائنات الشفافة، سوف تفضحه وتجعله يتيه في البرية فلا يجد الرأس، ..."(ص٢١)، إنّها أزمة القاتل تتعمق شيئاً فشيئاً.

ويعبّر الحوار الباطني أو المونولوج عن أقصى درجات الصراحة، حيث يشير القاتل إلى بعض صفات يزيد، وهو يسير لنيل عطاياه لتنفيذه رغبته: "رأس وفرس إذن لم تبق سوى المرأة ولعن الله بخل الخليفة!"(ص٨)

يكشف مكنون النفس ما يحيط بالقاتل من تاريخ مظلم شقاءً وعَوَزاً (عزوبية وعدم قدرة على الباءة، رغم توافر القوة الجسدية)، حالة الفقر وانعدام القدرة المادية على الزواج، فضلاً عن الانتماء الاجتماعي الوضيع، والبداوة ـ وهي تعني مزاولة الأعمال الشاقة والبقاء تحت رحمة الطبيعة الشحيحة ـ كلّ ذلك جعل الشمر مرشحاً لأداء الدور القذر محاولة منه لسد النقص الذي يعاني منه، وهو لا يدري أنّ ما يقدم عليه لن يكون بحال من الأحوال سداً للنقص، بقدر ماهو نكوص إلى أسوأ دركات الشقاء الدنيوي والأخرويّ بمعصية لا تغتفر وبجرم لا نظير له.

يشهد القتلة على أنفسهم أنّ المعركة لم تكن متوازية في العتاد والرجال، بل هم يستغربون لم حشدوا هذا الحشد على نفر قليل يحتوي على قليل من الرجال وعدد من النساء والصبيان ... يفسّر هذا الاختلال في التوازن انعدام الأخلاقيات الفروسية أو الأدبيات الحربية في هؤلاء المتصدين لآل الحسين. فهم ذوو تكوين يجافي تقاليد المروءة والشهامة العربية المشهورة حتى منذ الجاهلية... فالمأساة تزداد حدّة عندما يكون القاتل على هذا القدر من الدناءة مادياً ومعنوياً، فهو ليس بكفء للقتيل في أيّ شيء. القاتل حلم حياته أن يتخلص من الصحراء: "... يعيش في غرفة بمدينة دمشق، يودع عصافير البرية وغزلانها وجرابيعها، ويقف تحت أسوار جديدة، ويجري حالمًا يسمع نداء الأمير.." (ص١١).

حالة من المسخ تصيب الجيش القاتل، إذ تختفي الوجوه: "لكن لم يكن ثمة وجوه" (ص٢٠)، ولعلّ انتزاع الوجوه المادية، إن هي إلا استعارة للوجاهة وفقدان الوجوه كناية عن الصفاقة وانعدام الإنسانية في هؤلاء القتلة. وهذا ضرب من التشويه يصيب مقترفي هذا الجرم الشنيع ابتداء من الجندي إذ يفقد أصابعه، ويف قدرته حتى على التهريج، فهو لا يصلح حتى للأمور التافهة... وأمام هذه الوضاعة التي يعترف بها : "صاحوا به جميعا:

- أيها المخبول الوضيع!

قال لهم:

- هل هناك مخبول عظيم؟!"(ص١٦)

إنه اعتراف صريح بالدونية والحقارة، يقابله تضخم الضحية إذ

أصبح عملاقا: "... ويرى ذلك الجسد العملاق، المقطوع الرأس، يحضنه " (ص٢٣). يضعف القاتل ويقوى القتيل، ذلك هو مظهر آخر من مظاهر انقلاب الأدوار الذي ترسمه هذه الرواية.

شيئاً فشيئاً تتبين مظاهر الشين في صفات القاتل؛ إذ يبرز اتصافه بالجبن حين يذكره زميله بقوله: "حين كانت الساعة تدعو للشجاعة ترددت يا رجل!"(ص٢٤) ولعل النداء (يا رجل) واضح السخرية، فهو يعرّض بفقدانه للرجولة التي من مقتضياتها الشجاعة، وهو فاقد لها لا فقط في ساحة الحرب، بل حتى في المجادلة فهو محجوج لا ينهض له دليل صالح لمواجهة محاوره، فينتهي بكونه هيّن الشأن مهينا يقال له: "اخرس"، ولا يشجع على مقارعة الآراء عند الجدال، فضلاً عن مقارعة الأبطال في ساحة النزال. إضافة إلى أنّ هذا القاتل ذو عيب خلقيّ يظهر في وصف الراوي "ابتسم الشمر في وجهه الذي صار ساطعاً بقوة من الشمس والبرص" (ص٢٤)، فهذه السمات وغيرها تجعله في ذيل قائمة اللصوص وقطاع الطرق بامتياز، ولا مكان له بين الفرسان البتّة.

تصوير المتنافسين على رأس الحسين، يشي بمشهد ذئاب تتعاوى وتتقاتل في سبيل الفوز بفريسة ... ذئاب بشرية ذات نوازع بغيضة وسمات كريهة، ويفضح الوصف هذا التكالب والتحاسد بينهم: "حدق جعدة بغضب في راية الشمر حيث كانت الرأس مرفوعة على الرمح، والشمر يزهو بقوته ورمحه الذي يحمل الجائزة الكبرى! " (ص٢٥).

الواقع والخيال في الرواية البحرينية:
"ساعة ظهور الأرواح" لعبد الله خليفة نموذجاً

يجد الباحث في موضوع المنزع العجائبي في الأدب مدونات كثيرة قديمة وحديثة، ويقف على مقاربات لمبحث العجائبيّ بعضها موضوعاتي والبعض الآخر إنشائيّ... ولعلّ المنزع العجائبيّ، يعبّر عن موقف من الواقع ومن حيثياته، بحيث يصبح الخروج عنه تعبيراً عن الانعتاق من أسره، أو قد يكون التواصل مع هذا الواقع قائماً على ضرب من التناوب بين الإيهام بالواقعية وبين اختراق السمة الواقعية من خلال تطعيم النص بالخصائص والسمات العجائبية التي تضمن للأثر المراوحة بين الواقع واللاواقع ...

ولعلّ اعتماد الناحية العجائبية في قراءة بعض النصوص الروائية مفيد من حيث إضاءة جوانب فنية ومضمونية معتمة في تلك النصوص.

وتعد رواية "ساعة ظهور الأرواح" لعبد الله خليفة نصاً يجمع بين المبنى التخيلي الأسطوري من جهة وبين الشكل الواقعي الأليف الذي يحكي قصة ضياع حارة العدامة، التي كانت عبارة عن تجمع سكاني يقوم على مساكن رثة وأكواخ ومستنقع زيتي غير مكتشف، ثم شهدت الحارة أعمالاً ومحاولات كثيرة لاكتشاف كنوز الموتى والأجداد الضائعة، وقد اضطلع السحرة والمقاولون بهذه

المحاولات بقصد العثور على الكنز المفقود الذي ظل مطلباً لديهم غير متحقق، وقاموا بتوظيف صلات بعوالم خارقة للعادة عبر الكائنات الأسطورية والأرواح. ولكن وخلال غمار هذه الحالة من التمزق والافتتان تصل إلى الحارة قوى أخرى غازية وافدة فإذا بها تستولي على المستنقع الفضي وتمكنت من أن تعيد تشغيل تلك الأرواح الغريبة ولكن بطريقة مختلفة، حيث تمت إعادة تشغيل تلك الأرواح في شكل آلات وأجهزة آلية وإلكترونية بدلاً عنها وتم حبسها في المغارات والكهوف.

وقد استفاد الراوي في هذا العمل من تقنيات العمل السينمائي المسمى "الخيال العلمي"، وخاصة أفلام غزو الفضاء، أو تحكم الآلة في الإنسان وهذا يطرح عدة تساؤلات:

هل المجتمع المحلّيّ بلغ في طرح مثل هذه الأسئلة الفنية حتى يكون طرح مثل هذه المعالجات مناسباً للعمل الروائي؟

وهل استجلاب مثل هذه القضايا التي تشغل المفكرين وأصحاب المخيلات الأدبية في الأمم المتقدمة التي صنعت الحداثة التقنية وتجاوزتها إلى طرح أسئلة الذكاء الاصطناعي والبديل عن الذكاء البشري، يناسب المقام العربي لمثل هذه الأطروحات؟

ولعل قيمة مثل هذا الطرح إنّما يكمن في وجه من وجوهه في الغلاف الرمزي الذي يمكن شحنه به والمتمثل في سيطرة الروتينية والآلة على الإنسان وكذلك مشكلة تعايش التخلف والتقدم في نفس المجتمع، حيث العقليات المفرطة في الحداثة تتساكن مع العقليات المنغرسة تماماً في كهوف القدامة ورفض التجديد.

ولعلّ تطوير الأفق التخييلي للرواية العربية يساعد على دمج البعد العجائبي ضمن المقاربات والمعالجات الفنية المعتمدة في صياغة حساسية روائية تستمد من التراث الشعبي لألف ليلة وليلة وهج العنفوان الأسطوريّ ويكتسب من الواقع الحاضر زخم الأحداث والانقلابات الاجتماعية والثقافية المتزاحمة والمتكتلة، في سبيل البحث عن بديل ثقافي جمالي يقيم أريحية بين طقوس الماضي ورهانات الحاضر في ضرب من الزواج السردي المتشكل من خصوصية فردية للروائي يخوض بها في أسلوب فردي يزاوج بين السرد المتقطع والمتشاكل والمتعاود والقائم على التكرار الإعادي والتقريري، مع توظيف المقاطع الوصفية الإجمالية والتفصيلية، خدمة للناحية التسجيلية التميطية أو ممارسة لدور نقدي ـ من طرف خفي ـ يتفاعل مع البعد النقدي الذي يشكل رهاناً أساسياً في هذا الضرب من النصوص الروائية التي تعتمد الخيال والأسطورة قناعاً للترميز إلى أبعاد حضارية وإنسانية شاملة.

وههنا نلاحظ ضمور أصوات الشخصيات وقلة الأحداث مقابل التركيز على الطابع الأسطوري والتشظية والبعد عن المنطق عبر كسر العلاقات السببية والعلية والربط المنطقي بين السبب والنتيجة، وهذا لخدمة نسق يجاوز البعد الواقعي المتفلت ويوطد دعائم البعد الأسطوري التخييلي الذي يشارف الممازجة بين تغليب الخيال وتغييب الواقع، في سبيل نقد أفضل له وممارسة أكثر تحرراً للوظيفة الفنية المنشغلة بتطوير نموذج روائي متأصل في حيثيات الواقع ورهانات الإنسان في مختلف أبعاده المحلية والعالمية.

الشيخ درويش، أبو سمرة، جوهر، مريم، يوسف، بشير، ... شخصيات ترتق الحلم في ثوب الواقع، والشيخ درويش يمثل الصمام الذي يعبر عبره الواقع من الخيال إلى اللاخيال، وتتأرجح الأحداث بين الوقوع وإمكان الوقوع، في منطق شبيه بمنطق فضفاض لا قواعد صارمة فيه.

اختيار الشخصية المركزية والساكنة الثابتة الستاتيكية (الشيخ درويش) بهذه المواصفات يعكس وعياً فنياً بمجابهة الصرامة في حدة الأسئلة المطروحة على واقع مجتمع يقع بين مفترق طرق، شبيه بواقع أبطال "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، عند اكتشاف البترول في تلك البقاع. تماماً يتكرر السيناريو المضلل الناس في سبات ورؤى خيالية وسذاجة حاسمة تواكل رتيب، ثم تدخل عليهم الآلة الجهنمية فتقلب وجودهم رأساً على عقب ويصبحون محل توجس وتتغير العقليات ويحصل ضرب من التداخل غير الصحي في جميع الأحوال ولكنها الصدمة الضرورية للانبثاق وللخروج إلى روح العصر.

الطرح مختلف صحيح والقضايا متجددة صحيح ولكن البعد الواقعي ليس جلباباً فضفاضاً صالحاً لكل شيء، فقد اتسع الخرق على الواقع.

تجاور النصوص

لعبة النصوص المصاحبة في

" السوافح .. ماء النعيم" لفريد رمضان

ليست الرواية جنساً مقيّداً بضوابط تشل انفتاحه على ضروب من الكتابة وأجناس من النصوص، مثلما هو الحال في أنواع أدبية أخرى، تضجّ بالدخلاء وتضيق بما يشوبها من شوائب نصيّة قد تكسبها هُجنة وتنافراً.

من هذا المنطلق تعدّ السمة الحوارية ـ بالمعنى الذي ذهب إليه باختين ـ في النصوص الروائية، سمة تدلّ على انفتاح النص الروائي واحتماله احتضان نصوص شتى، فكأنه بوتقة تصهر في نطاقها أجناس أخرى متداخلة.

والناظر في رواية "السوافح .. ماء النعيم" لفريد رمضان، يقف بيسر على توظيف نصوص عديدة وأجناس متنوعة في المتن الروائيّ، فكأنّ العمل ملتقى حشد من النصوص تأتي من كل حدب وصوب.

١- العتبات النصّية

أ/ العنوان:

أول العتبات النصية التي يقف عليها القارئ هي العنوان "السوافح

.. ماء النعيم" ويجد المطبّق لقواعد اللغة العربية أنّ العلاقة بين "السوافح" و"ماء النعيم" يمكن أن تكون علاقة إسنادية، فتكون "السوافح" مبتدأ، خبره "ماءُ النعيم"، ويمكن أن ينظر إلى العنوان بوصفه كلاماً غير مفيد (أي ليس جملة تامة) إذا اعتبر السوافح مشتقا عاملا و"ماءَ النعيم" منصوبة بوصفها متعلقا بالمشتق. والملاحظ أنّ التفسير الأول يرفع كلمة (ماءُ) في (ماءُ النعيم) والتفسير الثاني ينصبها (ماءَ).

ب/ الإهداء:

أهدى الروائي هذا العمل الروائيّ إلى ثلاثة أفراد من عائلته (الأخ والأم والأب) وهذا الترتيب يذكرنا بنص غائب في سورة عبس "يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه"(الآيتان٣٤ و٣٥). فهل لذلك من دلالة؟ أمّ إنّ ذاكرة لاواعية تسربت إلى هذا الترتيب في نص الإهداء.

ونجد تجاوباً بين نص العنوان ونص الإهداء حيث يلتقيان في كلمة (النعيم) وقد تحول "ماء النعيم" في العنوان الرئيسيّ (وقد اتخذه رمضان عنواناً للفصل الثاني من القسم الأول من الرواية، أيضاً) إلى "سماء النعيم" في الإهداء، فهل من دلالة لهذا التحوّل؟ الواقع أنّ الماء والسماء يرشحان بالدلالة على الإخصاب والحياة، فكأنّ غزارة حضورهما في مفتتح الرواية مؤشر على ولادة النص وتخلقه بين يدي القارئ، كي يستقبل هذا النص الوليد.

ج/ التصدير:

ـ التصدير العامّ:

ورد قبل القسم الأول من الرواية تصدير عامّ، هو عبارة عن آية

قرآنية توسطت الصفحة السابعة "سأرهقه صعودا"(سورة المدثر، الآية ١٧)، فما هي الوظيفة الإيحائية التي يؤديها هذا التصدير؟ يبدو التعالق بين نصّ الإهداء ونص التصدير متينا، فآخر جملة في الإهداء هي "إلى أبي في تعب البحر واليابسة"، إنّه حديث عن التعب، والآية السابعة عشرة من سورة المدثر التي صدر بها الروائي عمله تشير إلى الإرهاق، فكأنّ صاحب النصّ يجدل ضفائر من نصوص شتى ولكنها منسوجة من خيوط واحدة بما أن الحقل الدلالي الذي يجمعها واحد، هو حقل التعب والإرهاق... ولعل في ذلك إشارة بعيدة إلى مكابدة اللحظة الإبداعية التي تسيطر على الروائيّ عند إنشائه نصّه.

- تصدير القسم الأوّل:

تدرّج الروائي في وضع نصوص مصاحبة متنوعة فجاء تصدير القسم الأول منتميا إلى جنس مخالف لما سبقه، فإذا كان العنوان والإهداء من إنشاء المؤلف، والتصدير العامّ مأخوذا من النص القرآنيّ، فإنّ التصدير الوارد في مفتتح القسم الأول من الرواية عبارة عن مقطع شعريّ للشاعر حسين بورقبة، أورده الروائي في الصفحة التاسعة، ولإنارة القارئ حول هذا الشاعر أورد فريد رمضان نصاً مصاحباً خلفيا، ذيل به الرواية سماه "إشارة هامة" عرّف فيه بالشاعر.

إنّ الاشتغال على النصوص المصاحبة، لم يقتصر على العتبات النصية الخارجية، بل شمل أيضاً التعالقات النصية بين أجناس الكتابة داخل المتن الروائيّ. فالمؤلف والراوي قد تقاسما الأدوار واحتفظ كل واحد منهما بطائفة من النصوص المصاحبة التي تثري العمل وتفتحه على مسارب التأويل ومسالك التحليل.

٢- التعالقات النصية:

أ/ الرسالة:

واللافت أنّ الرواية تتفتح برسالة، دون أن يفصح لك الراوي عن كنه الرسالة إلا بعد أن يورطك في الاسترسال في قراءتها كاملة. فبعد أن يجعلك تقرأها كاملة، يقول لك: "هذه الرسالة وهذا الطلب[...] طالعها رمضان الكاتب"(ص١٣) بل إنه قد عمد إلى عدم إيراد لوازم الرسالة من ديباجة وحمدلة وبسملة وتأريخ وتعيين للمرسل إليه وفصل الخطاب (أمّا بعد)، فكأنّها رسالة بتراء، ولكن هذا التصرف في طريقة عرض الرسالة قد يعبّر عن كونها صيغة موحّدة (uniforme) أو قل هي صيغة طرازية لكثير من الرسائل التي ترد على شاكلتها ولا تخرج عن أفقها. بل لعلّ الغرض ليس وضع رسالة معيّنة معلومة الإحداثيات (المرسل ـ المرسل إليه ـ موضوع الرسالة ـ تاريخ الإرسال...) بل هو جعل النص ينفتح على شكل الرسالة بما هو توظيف للبعد الحميميّ الشخصي الذي يوحي به هذا الجنس من النصوص، وهو ما يؤدي بالقارئ إلى أن ينشدّ إلى الأثر. فضلاً عن الإيهام السيرذاتي الذي ربما أوهمنا السارد به وحاول أن يوقع القارئ في حبائله عندما أشار إلى (رمضان الكاتب)، فهل هو مجرّد سميّ للمؤلف؟ أم هو قناعه؟ أم أنّ الأمر هو حيلة خِطابية ترشّح جنس السيرة الذاتية كي يلتحق بجنس الرسالة في تضامّ يؤلّف حميمية مخصوصة، تضفي على النصّ حبكة قوامها الدوران في فلك أدب الذات، وتعرية البواطن وكشف ما يحتجب في أغوار النفس؟

ولكن الكاتب يفاجئنا بأنّ هذه الرسالة – رغم ما توهم من

كشف أسرار – فإنّها لم تشتمل على الأسرار الحقيقية، فهذه الأخيرة ظلت حبيسة صدر المرأة التي "كانت تود أن تقول له عن أسرارها السبعة"(ص١٢)، واختيار الرقم سبعة له دلالاته الرمزية والأسطورية التي لا تخفى. وهذا البوح غير الحاصل يشي بأنّ الراوي سينوب عن هذه المرأة في قنص تلك الأسرار وإفشائها للقارئ.

ب/ كلام المتصوفة

في الفصل الأول من القسم الأول من الرواية، تحضر شخصية رجل غريب ينبئ الناس في فرضة المنامة بأخبار نشأة الآخرة، وقد أدخل الراوي – على لسان هذه الشخصية – بعد عبارات ذات وظيفة تنبيهية، من قبيل "اسمعوا يا أهل البحرين.. اسمعوا يا أيها الأخيار .."(ص١٦) نصّاً، أخبرنا الراوي في هامش ذيّل به الفصل أنّه "من كلام ابن عربي في كتاب المعرفة"(ص١٨). إنّ الراوي يحاول أن يسدّ الفجوات الكامنة في إحاطته بحيثيات الواقعة (الافتراضية، فيما نزعم!) بالاتكاء على نصوص واردة في التراث الصوفي، وذلك حتى تكتمل الرؤية الفكرية الناظمة لأحداث الرواية والمنبئة عن الخلفية الدينية التي تشيع في أعطاف النصّ. ومن ثمّة فحضور نصّ ابن عربيّ ليس مجرّد تغذية الرواية بمتن قديم يحضر بوصفه شاهداً على معاصرة التراث، بل هو – إلى ذلك – أداة فنية لإحكام توثيق العرى بين المكتوب (نص ابن عربي) والمنطوق (كلام الشخصية).

ج/ شعرية السرد

يختطف الراوي من اللغة مسافات الفصل بين الشعر والنثر، فيبدأ كلامه نثراً يوهم بفسح المجال أمام خطاب التعريفات المنطقي حيث

الحدود الجامعة المانعة والعبارات المستوفية للحقيقة العقلية من الفصل والجنس والنوع، ... في دقة مزعجة. ولكنه يعدل عن ذلك السلوك اللغويّ المنتظر في التعريفات، إلى محتوى يقوم على الانزياح والعدول، فتأتي التعريفات كاسرة أفق الانتظار الذي رسمه المتقبل:

العمائم والمآتم: غصة الضلوع والبكاء

السير والمذابح: دلالة القلب في صباحات الوقت

الأسماء والسماوات: نسيج الزمن المحتشد بالنجوم

البحر والقلافون: ربما خشب الحياة

الأبواب والنجارون: ستار يغزل الليل

العيون العذبة والدوالي: نشيد العطاشى

لكأنّ التعريفات عوامات مضلّلة ما إن تحاول الاعتماد عليها، حتى تدفعك إلى حيث لم تتوقع، إلى اختلال توازنك، وهذه هي ميزة الخطاب الشعريّ: الإرباك وتفتيق العبارة من العبارة، كالفراشة تتخذ رحيقها من زهور البستان كافة.

يكتب فريد رمضان سيرة المكان بشاعرية بالغة وبطلاقة فاتنة، حيث الذكريات تنتعش والحنين يستاق الماضي من لجامه.

كثافة اللغة سرد لكثافة المكان حيث "النعيم" قطب الرحى وعالم القصة: الرحم التي تدفع والحاضنة التي ترعى من البشر أصنافا شتى جاءوا في كرنفال موقع بأنغام متناشزة تناشز أصولهم المتعددة ومتفرقة تفرق انشغالاتهم المتنوعة.

- مخاتلات الراوي

لمّا كانت أجواء الرواية مفعمة بنزعة طقوسية وأسطورية: واقعية

وخيالية، يختلج فيها الحدث في نفحة ممكن الحدوث، فقد اتخذ صاحب الرواية راوية أنثى، شهرزادية الملامح. إنها "خديجة" لسان حال الإنسان والمكان... تتحدث بلسان المتكلم فتشيع نبراتها في شكل أنا جماعية، تختزل الذوات الحزينة في صورة نمطية، وتفتح أفق النصّ على السرد السيرذاتيّ [أو الترجذاتيّ] (autobiographique). ويفتكّ الراوي ـ المؤلّف زمام الخطاب من راويته فيسرّب كلاما فحواه تفريع سيرة المرء إلى سيرتين "سيرة تحكيها أنفاسه وهو يدبّ على الأرض، وهي قصيرة بالتأكيد ومحدودة في سنوات العمر، يعرفها كلّ من عاش معه؛ أمّا الأخرى، فهي السيرة الأهمّ، التي تبدأ مع لحظات دفن الجسد، سيرة الحكاية وهي تنتقل مثل طيف في ثنايا الكتب، وأبيات الشعر، وسير التاريخ."(ص٤٤)؛ وهو كلام لا يصدر – أو قل يعسر أن نصدّق أنّه يصدر – عن امرأة لا ثقافة فلسفية/ وجودية لها إلاّ الوعي الشقيّ الفطريّ المأسويّ الذي يسمها كأنثى مهيضة الجناح في مجتمع ذكوريّ سمته "أداء الفرائض وقول الشعر وسقاية الزوار وتنويع النساء"(ص٤٣)

واختيار الأنثى لتضطلع بهذا الدور (دور الرواية)، دالّ – فيما نزعم – على الرغبة في تنزيل النصّ في "قبيلة من النصوص" شكّلت الرواية فيها درب الخلاص الذاتيّ والجمعيّ: هروباً من واقع مثقل بالتوجع والحزن. وتمثّل شخصية "الخاتون" الزوجة العراقية الأولى المقعدة رمزا للوعي الطافح بالمرارة بمجريات الأمور في هذا الواقع: حيث لا تخفى عليها شاردة ولا واردة، في الداخل والخارج، بل لقد غدت رائية، أمّا... كما سيتضح بعد حين.

لقد قسّم فريد رمضان الراوي التقليديّ إلى راويين أو بالأحرى إلى راويتين: الأولى هي الراوية الحقيقية الناهضة بالحكاية (خديجة، الزوجة الثانية لإسماعيل بن إبراهيم القلاف: الذي لا يحضر في النص إلا عبر مواقف الراويتين منه)؛ والثانية هي العارفة ببواطن الأمور ربما بسبب إعاقتها أو أقدميتها أو غربتها، أو بسبب كل ذلك، إنها الخاتون (الزوجة الأولى لإسماعيل)، وقد قالت عنها خديجة " [هي] سلواي التي تفسر لي حياتي"(ص٤٢).

والملاحظ أنّ اختيار أسماء الشخصيات مفعم بالدلالات التاريخية والدينية المشبعة بثقل التاريخ الماثل في الحاضر بشكل كثيف، فكأنّ الواقع ليس سوى إطار جديد يُستعاد فيه الماضي الذي يلتهم هذا الواقع، فيجعله ماضياً بدوره.

تتخلل السرد الواقعيّ لوحات من السرد والوصف الحلميّ، كالذي نجده في التعويذة الرابعة، ثمّ يعقبه تعبير للحلم، فإذا هي بشارة تزفّها الخاتون لخديجة "افرحي يا حبيبة الإمام، افرحي، أمورك منفرجة كلها، ألم تبعثي بشكواك إلى أبيه، ها هو يطالعها، وييسر ما قدّر الله له من قوّة اطمئنّي يا حبيبتي"(ص٤٢) تستحيل علاقة الضرتين إلى علاقة أمومة وبنوّة بين المرأتين أقوى وألطف من علاقة خديجة بأمّها البيولوجية.

- حكاية الحكاية

من بين الأساليب التي شاع اعتمادها من قبل الروائيين جعل القصّة محور عملية قصّ ثانٍ، فتُنسج القصة من رحم القصّة. وقد يعمد الروائيّ إلى بثّ خطاب نقديّ / نظريّ يدبّج رؤية فنّية للعمل

الروائيّ من موقع الناقد؛ فيحيل لغة الخطاب على أداء دور ميتالغويّ، هو خصيصة الناقد بالأساس، وأحياناً – وهذا هو الحال مع نصّ فريد رمضان – لا يكون ثمّة مبرّر فنّيّ لإقحام مثل هذا "الاستطراد" حول القصّة ولكن يبدو أنّ مثل هذا الإجراء، قد أضحى ضرباً من الإعلان عن توفّر الروائيّ على تصوّر حديث للقصّ بما هو فعل فنّيّ ثقافيّ منظّم، وليس محض تزجية وقت. فضلاً عن إحاطة القارئ علماً بما يختمر في ذهن الروائيّ من أسئلة وجودية تتصل بحقيقة الواقعة الفنيّة؛ حيث لم يعد الروائيّ ينثر كلامه في سذاجة الحكواتيّ ولا يزرع رسائل إيديولوجية مثل الكاتب الملتزم، بل أصبح يعمل لحساب حساسية جديدة تحاول تجريب آفاق تستقصي الممكنات الفنية للرواية بعد استنفاد الدروب التي لا تؤدّي إلى أيّ مكان، كما تقول العبارة الفرنسية. قد يكون ما ذهبنا إليه في هذا الرأي غير معلّل نظراً إلى اقتصاد الروائيّ في هذا الكلام المتسائل عن الحكاية، إضافة إلى توظيفه إياه بما يخدم سير العملية السردية / التأمّلية. يقول: "أين ينبغي للحكاية أن تتوقف، أين لها أن تسير وتستمرّ، وأين مسيرتنا خلفه وهو الذي سبقنا في الزمن، وسار نحو طريق يعرف نهايته"(ص٤٤).

مساءلات نقدية حول المتن السردي النسائي في الخليج العربي

إنّ مجال البحث في حقل السرد النسائي الملغم - من نواح كثيرة - يجعلنا نتوقف عن إرسال الأحكام الجاهزة أو العامة بل الأحرى بنا أن نكتفي بنماذج وعينات محدودة يمكن مقاربتها بشكل ملموس.

لا نخفي هلعنا من الانتماء إلى موضة الكتابة عن الأدب النسوي / النسائي / الجندري / أدب المرأة / الأنثى ... وهي مفاهيم لمّا تتضحْ في سياق النقد الثقافي على مستوى التناول العربيّ لهذا المنهج.

ما نشير إليه عموماً هو تأخر ظهور الرواية والقصة القصيرة التي تكتبها المرأة الخليجية قياساً بنظيراتها المصرية والشامية والمغاربية. وقد يعود هذا التأخر – الذي يحتاج إلى دراسة توثيقية حقيقية، غير قائمة على حدوس واهمة – إلى أبعاد حضارية تسم المجتمع العربي في منطقة الخليج المتسم بسمات المحافظة والقبلية والنزوع إلى الشعر والبداوة. فظهور الرواية مقترن بالمدينة، ومن ثمّ فإنّ كتابة السرد يحتاج إلى خصوصيات التعقد الاجتماعي، وهي خصوصيات لم تظهر للعيان في المجتمع الخليجيّ بوضوح إلا منذ عقدين من الزمن. وهذا ما سمح – فضلاً عن انتشار التعليم في صفوف البنات – بظهور إبداعات أدبية خليجية نسائية.

والملاحظ أنّ عقد الألفين شهد طفرة كمية ونوعية في الإنتاج

الأدبيّ الخليجيّ ومن بينه النسائي، وأصبحت بعض العناوين الروائية المكتوبة في الخليج تتصدر المبيعات وتصيب من الذيوع ما لم يكن يخطر على بال، منذ عقدين من الزمان.

فهذا الحراك الروائي يحتاج إلى توقف. هل تكتب المرأة من منطلق إثبات الذات (الفردية والجماعية) أمام تحيز المجتمع الذكوريّ "ضدها" قصداً أو عبر إرث العادات والتقاليد المسيطرة؟

أم هل إنّ المجتمع قد شهد فرزاً جنسياً، فسمح للمرأة بأن تبديَ - ولو بشكل حييّ متستر - بعض مواهبها الأدبية، مقابل ضمان الرجل المزيد من / أو الاستمرار في احتكار الجوانب الاقتصادية على اختلاف نواحيها؟ وفي هذا التساؤل تبرز فرضية تقاسم الأدوار بين المرأة والرجل، وقد فرضت إفرازات التعليم المنتشر بالتساوي عددياً بين الجنسين، نوعاً من ضرورة إعطاء المرأة الفرصة للتمكين. ولمّا كانت العادات والتقاليد أوغل وأشد بأسا، فقد بدأ تمكين المرأة من النواحي الفنية الجمالية / الأدبية، بما هي أقرب إلى طبيعتها وحساسيتها الأنثوية.

قد يكون هذا التأويل غير مرتكز على أدلة أنثروبولوجية قوية، ولكنه لا يعدو أن يكون حدوسا قد تكون ذات جدوى في مقاربة البنية العلائقية بين السرد والمجتمع في نصوص الرواية النسائية الخليجية الجديدة.

إنّ النماذج التي اطلعنا عليها من روايات وقصص كتبتها أقلام نسائية خليجية من الجيل الجديد، تبرز وجود سمات مشتركة لافتة، مع وجود تمايزات فردية وأسلوبية خاصة، فالأسلوب هو الرجل (أو هو المرأة، في سياق الحال).

ولعل قارئ "بنات الرياض" لرجاء الصانع (دار الساقي، ٢٠٠٥، ط.١) أو "ثمن الشوكولاتة" لبشائر محمد (دار فراديس، ٢٠٠٧) أو "القران المقدس" لطيف الحلاج (دار فراديس، ٢٠٠٧، ط.٢) أو "فتاة البسكويت" لزينب علي البحراني (دار فراديس، ٢٠٠٨) أو غيرها من النصوص الروائية والقصصية التي تجري مجراها، وهي كثيرة ومتشابهة في المضمون، يقف على خصائص فنية متشاكلة إلى حدّ بعيد، فحتى على مستوى العناوين نلاحظ أنّ المعجم متشابه (الشوكولاتة والبسكويت) فضلاً عن عنوان يعارض بنات الرياض وهو "شباب الرياض" (وإن كان هذا العنوان الأخير خارجاً عن اهتمامنا، في سياق هذه الورقة).

لا تخلو هذه الآثار السردية من جعل المرأة بؤرة لها، ومن ثم فإنه يتم التركيز على المرأة بوصفها مضطهدة، منتهَكة الحقوق، في معظم الأحيان (تربية قاسية - انتهاك جسدي - ابتزاز عاطفيّ - عنف رمزيّ ...) وبوصفها ضحية للعادات والتقاليد الجائرة، ولا سيما قيام هذه الأعمال الروائية بطرق مختلفة على فضح النفاق الاجتماعيّ الذي يولّد تناقضات كثيرة تشرخ كيان الأسرة وتشق لحمة المجتمع...

ليست الكتابة النسائية في هذه الأعمال - نموذجاً - كتابة نضالية بالمعنى الإيديولوجي الذي يمكن أن نحشر فيه كتابات الروائيين ذوي المنحى الالتزاميّ بقضايا الطبقات المسحوقة أو الشعوب المظلومة، بل هي كتابات تنطق بمعاناة فردية في العمق، تم تعميمها بحكم تشابه الوضعيات وانسداد الآفاق وتراكم الاحتقان.

ولا يخفى توظيف الأدوات الحضارية التقنية الجديدة في نسج خيوط هذه التركيبة السردية النسائية سواء عبر رسائل البريد

الإلكتروني (بنات الرياض) أو رسائل البلوتوث (ثمن الشوكولاتة)، ... ممّا يعني أنّ الوعي الحداثيّ لم يتجاوز الاستهلاك للمنتجات الغربية إلا نحو توظيفها في الإيهام بالواقعية وبمشاكلة الواقع.

فضلاً عن ظاهرة اعتماد الازدواجية في الراوي، خاصّة في نصوص القصة القصيرة، إذ تعمد الكاتبة إلى اتخاذ رواة ذكور في بعض الأقاصيص وراويات إناث في أقاصيص أخرى، فهل هذه حيَلٌ فنية اقتضتها طبيعة النصّ وما يحتاجه من معالجة سردية، أم إنّ الكاتبة تتفنن في التمتع بسلطة الكلمة عبر سحبها من الرجل (لا بالمعنى المباشر، بل بالمعنى الرمزيّ) تارة، وإرجاعها إليه تارة أخرى، ليقول ما تريده أن يقول؟!.

طبعا لا تخفى في هذه الأعمال جميعها ظواهر ثقافية تقوم على الاستهلاك وأمركة المجتمع (عبر عادات الأكل والسفر والعمل وتأثير وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والعلاقات العاطفية - إلى حدّ مّا -، على الطراز الأمريكي)، مع التنكر وعدم الاعتراف بمثل هذا الاقتداء والتقليد المضبوع.

تحاول هذه الآثار السردية أن توهمنا بالتطابق بينها وبين الواقع عبر سرد وقائع من صميم المجتمع ... لكن الملاحظ أن النضج الفني بقي بعيدا عن تناول هذه الأقلام المصممة على دخول معترك الرواية والقصة، ولا أدلّ على ذلك من كثرة الأخطاء اللغوية الكثيرة التي تعجّ بها هذه الروايات ... قد لا تكون ثمة علاقة مباشرة بين الموهبة السردية والمقدرة اللغوية، ولكن ضعف المستوى اللغوي - لا يعبر فقط عن فشل المدرسة في ترسيخ قواعد الكتابة الصحيحة، أو عدم اعتماد الناشرين مدققين لغويين، فحسب - بل يبيّن كذلك ضعف رصيد

الكاتبات من الثقافة العميقة، التي نجدها لدى روائيين من أمثال نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف إدريس ومحمود المسعدي، تمثيلاً لا حصراً؛ طبعاً مع تفاوت بينهنّ، فبعضهنّ ألحن من بعض (نلاحظ أنّ مجموعة "فتاة البسكويت" القصصية أفصح لساناً، بشكل من الأشكال من سائر النماذج المذكورة، مع "ضيقنا" بكثرة التراكيب الإضافية الثلاثية وأحيانا الرباعية في أسلوبها !).

فلعلّ الكتابة السردية النسائية في الخليج العربي، من خلال الآثار الجديدة التي تدفع بها إلينا المطابع، تبين عن موجة شبابية تودّ أن تلعن عن نفسها على الرغم من افتقارها إلى بوصلة إبداعية تقوم على التشبع الفنّي بالنسيج السرديّ القديم والحديث عربيا وعالميا، فضلاً عن وقوعها تحت طائلة الارتجال والاستطراد والتجميع الاعتباطيّ، في كثير من الأحيان. وهي – في نهاية المطاف – محاولات قد تفرز أسماء لها شأن في المستقبل، وقد يكون بعضها مجرد سحابة صيف، تولد خديجاً، تسمع جعجعة ولا ترى طحناً.

قد يكون من الاستعجال حشر النصوص السردية النسائية الجديدة في الخليج العربي، في سلّة واحدة، ولكن من المفيد أن نتبيّن – في دراسات تخصصية أوسع مجالاً وأرحب آفاقاً – مميزات هذه الأصوات الجديدة ونفحص حدود الإضافات الفنية التي قد تكون بشّرت بها أو هفت إلى تحقيقها. ويكفي الناقد في سياقنا محاولة فتح الباب أمام مزيد التعمق في هذه القضايا الفنية والاجتماعية التي تطرحها هذه النصوص على المشهد السرديّ العربيّ عموما بكلّ تحدّ وانطلاق. دون أن نزعم – بالطبع – الإجابة على الإشكالية المحيّرة: هل حققت هذه النصوص تحرّراً فنياً من عقال الموروث السرديّ

الشهرزاديّ، أم إنّ كتابة المرأة العربية لمّا تزل رهينة إمّا لرثاء الخنساء أو لثارات شهرزاد؟

ويمكن أن نتطلع إلى الحفر في أعماق هذه الأسئلة الحيوية عبر إنعام النظر في نصّ من النصوص الروائية النسائية الخليجية عرف شهرة كبيرة وشهد طبعات كثيرة وتصدر المبيعات الروائية مدة ليست قصيرة. نعني رواية "بنات الرياض" المشار إليها في ما سبق.

والواقع أنّ الاهتمام بهذا الأثر بالذات يعبّر عن حالة اجتماعية ثقافية متشابكة، أظهرت تغيراً حقيقياً في المجتمع السعودي (والخليجي عموماً) رغم تباين ردود الفعل تجاه هذا العمل الروائي. ولن نهتم بالتداعيات غير الفنية للرواية، بل سنقصر اهتمامنا على الأبعاد الفنية متمثلة في ما بدا لنا من تناصّ: واع أو غير واع مع رواية غربية ظهرت منذ أكثر من قرنين.

- **بنات الرياض والعلاقات الخطرة:**

ترسيمة متماثلة مع الآخر الغربيّ أم تبيئة للرواية الحديثة في تربة عربية خليجية؟

عندما شرعت في قراءة "بنات الرياض"، لم أدْرِ ما الذي جعلني أتذكر رواية "العلاقات الخطرة" تلك الرواية التي أنشأها الروائيّ الفرنسيّ دي لا كلو(Choderlos de Laclos)، سنة ١٧٨٢: هل هي أزمة القيم التي تعالجها الروايتان كلتاهما؟ أم الطبقة الاجتماعية التي تستهدف الرواية رصد أجوائها؟ أم النمط الترسّليّ الذي اتخذتاه؟ أم اعتماد نصوص موازية تسير مع خطّ سير الأحداث؟ أم كلّ ذلك معا.

أمّا خصوصية رواية "بنات الرياض"، فهي أنّها صادرة عن امرأة

عربية تنتمي إلى بيئة احتكر الإبداعَ فيها الرجالُ، إلاّ فيما ندر. ولعلّ الضجّة الإعلامية التي صحبت صدور هذا العمل السرديّ لها ما يبرّرها فنّيّاً بقطع النظر عن الإثارة العابرة بسبب اقتحام المرأة مجالاً لم نعتد أن تنافس فيه الرجل، وإن كان هذا الأمر ليس مطّرداً عربياً؛ إذ إنّ المصريات والشاميات والمغاربيات قد أنشأن روايات لاقت نجاحاً فاق أحياناً ما يكتبه الرجال (غادة السمان وأحلام مستغانمي، على سبيل المثال)، ولكن منطقة الجزيرة العربية ظلّت متعطّشة إلى كسر الطوق الذي حبست فيه الأعرافُ والتقاليدُ المرأةَ فنأت عن التعبير السرديّ المنشور إلاّ قليلاً.

غير أنّ الاكتفاء في تحليل ظاهرة الضجّة الإعلامية التي لاقتها الرواية بجرأة الروائية وثقافتها (باعتبارها طبيبة) وسنّها (بوصفها شابّة)، يبدو أنّه لا يجعل الثقل في محلّه، أي في النصّ الأدبيّ الذي تدور حوله هذه الضجّة. ولعلّها مناسبة متجدّدة نلحّ فيها على اقتصار النقد العربيّ رغم رجّة الحداثة في مقاربة النصوص على محاكمة أصحابها، ومحاولة الحكم على صاحب الأثر عبر حشره ضمن الشخصيات التي اصطنعها، وبذلك يبذل النقد طاقة كبيرة لا في كشف التخييل وتبيّن أفانين التمثيل الأدبيّ، بل في محاصر ذلك والارتداد به إلى مطابقة فجّة للواقع، وكأنّ الفنّ لا يقدر على الاحتيال بإنشاء واقعه الخاصّ.

لا نزعم عبر ذكرنا لهذه المحاذير أنّنا سنأتي بالعجب العجاب! بل لعلّ الإنصات الموضوعيّ لمنطوق النصّ الروائيّ يكفينا مؤونة إصدار الأحكام المسبقة مهما بدت مغرية ورائجة.

◆ **خطاب الرسالة أم رسالة الخطاب؟**

اتخذت رجاء عبد الله الصانع تقنية الرسائل الإلكترونية وسيلة جديدة لتنظيم فصول الرواية، ويمكن أن ننظر بنيوياً إلى تركيبة كلّ فصل في هذه الرواية على النحو التالي:

- رقم الفصل
- المرسل إليه
- المرسل
- التاريخ
- الموضوع
- تصدير
- نص الرسالة

هذه هي البنية المتواترة في كلّ فصل من فصول الرواية، بل إنّ الأمر لا يقتصر على هذا الحدّ من التواتر بل إنّ المرسل إليه والمرسل هما شيء واحد.

إنّ رواسم الخطاب الترسّليّ معروفة ولكن توظيف الراوية لأساليب الرسالة الإلكترونية، جعلها تذهب شوطاً بعيداً في الخروج عن التنميط المفترض لعملها الأدبيّ فلا يمكن أن نزعم باطمئنان أنّ "بنات الرياض" رواية ترسّلية محضة، ولكن قيامها على المحافظة على الخطاطة الرسائلية يدعونا إلى التساؤل: ما هي غايات الراوية في اعتماد هذه الطريقة في سرد الأحداث وفي تقديم الشخصيات؟ هل هي فقط مواكبة الثورة التقنية التي أشاعتها شبكة الأنترنت، أم أنّ الأمر يتعدّى ذلك، ليكون معبّراً عن اختيارات جمالية مدروسة؟

لقد استفادت الروائية مما تتيحه شبكة الأنترنت والحداثة

الرقمية من خلال توظيف التواصل الافتراضي عبر قائمة المراسلات وقد سمّتها "سيرة وانفضحت" وفي ذلك محاكاة ساخرة لبرنامج تبثه قناة "المستقبل" اللبنانية وعنوانه " سيرة وانفتحت" ويتطرّق إلى مواضيع حسّاسة تتعلق بمشاكل نفسية واجتماعية وجنسية وعاطفية وغيرها من المواضيع المثيرة. ولعلّ الانتقال من "سيرة وانفتحت" إلى "سيرة وانفضحت" قد مرّ عبر التحريف الذي يقوم به الطلبة عن قصد لتسمية "اليوم المفتوح" حيث يلتقي أولياء الأمور بالمدرسين ليتواصلوا حول نتائج أبنائهم الدراسية، فيسمّي الطلبة ذلك اليوم "اليوم المفضوح"، كناية عن كشف المدرّسين ما اجتهد كثير من الطلبة في إخفائه من تهاون وضعف نتائج، أو غير ذلك... وعموماً فإنّ الراوية لم تخرج عن الأجواء المدرسية وهي تحكي تفاصيل دقيقة عن شخصياتها التي اختارتهنّ ليكنّ فواعل في هذا المتن الروائيّ.

فالواضح أنّ الرواية قد استفادت من ثقافة العصر المتشكلة من قنوات التلفزيون وشبكة الأنترنت بالأساس. فهل أثّر ذلك في طبيعة الخطاب الروائيّ؟

◆ لغة الخطاب الروائيّ

اختارت صاحبة "بنات الرياض" أن تورد الحوار على لسان شخصياتها باللهجة المحلية بل بلهجات محلية لمناطق مختلفة في المملكة العربية السعودية. جاءت تفاصيل كثيرة على لسان الراوية بغير الفصحى، وأحياناً بحروف عربية لكلمات إنجليزية، وكلّ هذا الخليط اللغوي والتداخل بين مستويات التعبير ـ الذي يُنظر له تقليدياً بأنّه عيب ونقص يخدش صفاء اللغة ـ لا يعدو في نظرنا أن يكون

وسيلة لمحاكاة الواقع المعيش حيث يتعايش هذا الخليط من اللهجات واللغات والتعبيرات في طبخة لغوية مشكّلة. غير أنّ ذلك أيضاً قد صاحبته محافظة على لغة فصحى صحفية مشوبة ببعض الأخطاء، وقد صرّحت المؤلّفة في لقاء تلفزيّ (برنامج إضاءات) مع قناة "العربية" أجراه معها تركي الدخيل، بأنّها ستتلافى في الطبعة الثانية الأخطاء اللغوية التي تسرّبت إلى الطبعة الأولى التي بين أيدينا.

ولعلّ أهمّ سمة يمكن أن نقتنصها من هذا الاختيار اللغويّ القائم على التعدد والتداخل، هو محاكاة سمة العصر ونعني السرعة، فليست العبرة بالتحكيك والتجويد ونحت الألفاظ من الصخر، بل المهمّ هو سرعة التعبير وإصابة المقصود بأكثر الطرق اختصاراً وبأيّ عبارة جاءت على لسانها: فلسان القلم لا يستدرك ما يندّ عن لسان الإنسان.

وقد يجرّنا هذا إلى الحديث عن تنوّع التصديرات التي وضعتها الروائية في مطالع الفصول، فمن اعتماد آيات قرآنية كريمة إلى أحاديث نبوية شريفة إلى مقاطع شعرية من الشعر الفصيح أو النبطيّ إلى أقوال منثورة لبعض الأدباء أو لبعض الدعاة الجدد (عمرو خالد، ص١٢٧، وليس ذكر هذه الشخصية سوى اعتراف بقوة تأثيرها في الشباب الصاعد وخاصة من الجنس اللطيف) بل قد تصدّر الفصل بقول لأحد الممثلين باللهجة العاميّة المصرية (محمود المليجي، ص١٧٩).

ولا تكتفي الراوية بالنصوص التي ترد في صدارة كلّ رسالة إلكترونية بل إنّها قد ضمّنت متون الرسائل كمّا آخر هامّاً من تلك الأقوال على شاكلة التصديرات. وهذا يدلّ على حضور ذهنية التجميع عبر قطف أقوال تتخذ عبرة، من جهة ومن جهة أخرى فإنّ هذا الإغراق في تضمين أقوال أخرى ينمّ عن حالة من التشظّي وهلهلة النسج

الروائي، حتى أنّه يسهل ضمّ نصوص موازية كثيرة له ليقوّي لُحمته من ناحية ولكن ليظهر وَهَنَه من ناحية أخرى. وهذه إشارات تنمّ عن غرارة الراوية التي تقحّمت جنساً أدبيّاً، لا يبدع فيه – عادةً – إلاّ من شاب قرناه!

◆ "العلاقات الخطرة" و"بنات الرياض": الوضوح المشبوه

لبس لاكلو قناعاً وأخبرنا بأنّه ارتداه، وهذا بعينه ما صنعته رجاء الصانع. إنّها مراسلات تتابع خطّ الزمن الطبيعيّ، وهل أبسط من ذلك؟ ولكنها في الواقع بساطة معمولة وليست التلقائية المزعومة سوى حيلة فنيّة لمزيد الإيهام بالواقعية. ففي بداية الفصل الأوّل بتوجيه الخطاب إلى الجميع على شاكلة الخطاب الإشهاريّ لفيلم تجاريّ أو برنامج فضائحيّ، على نحو ما نجده في بعض القنوات التلفزية الأوروبية، تقول الراوية: "سيداتي آنساتي سادتي... أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية. محدثتكم؛ موا، تنقلكم إلى عالم هو أقرب لكلّ منكم مما يصوره له الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به ونكفر بالباقي. لكلّ من هم فوق الثامنة عشرة[...]"(٥٤).

وقد عبّر بعض النقّاد الغربيين عن هذه التقنية المتاهية في الوضوح بأنّ الإفراط في الوضوح يصبح أمرا مثار تساؤل. ويعلّق الناقد نفسه على هذه التقنية التي سبق للاكلو اعتمادها "وهكذا – في لعبة المرايا – عمّق لاكلو عبر تنويع الأساليب تقنية الرسائل الشديدة السذاجة: كلّ كاتب يعبّر في الوقت نفسه عن شخصيته وعن علاقته

---

(54) رجاء عبد الله الصانع، بنات الرياض، دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥.

بالشخصية التي يتوجّه إليها بالرسالة وعن العلاقة مع مختلف الأوساط الاجتماعية"[55].

إنّ ادّعاء السذاجة قد جاء مغلّفا بتمثّل أساليب الخطاب الإعلامي وبهضم ثقافة العصر القائمة على المباشرة والتداخل، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وقد نجحت الراوية في صهر كلّ ذلك في بوتقة النصّ، ليكون عينا مغايرة للعين البريئة وإن ترسّمت ملامح البراءة وتعمّلت الالتزام بالوضوح. إنها شفافية في منتهى الكثافة!

تبدو هذه الرواية نموذجاً لتطلعات الشباب العربيّ في الخليج ولرؤاه الصادقة والبريئة حول ما يجري حوله وداخله من تحولات جذرية وعميقة. وتعد المرأة العنصر الأكثر حساسية ثقافياً واجتماعياً باعتبار الأدوار المنوطة بعهدتها من تنشئة اجتماعية وتربية أسرية... ولمّا كان المجتمع في حالة فوران وجداني وغليان فكريّ، فقد نطقت المرأة: شهرزاد المعاصرة، بعد طول عِقال وكبْت لصوْتها، فبرز نشيجُ الضيم وحداء الحرية والتطلّع إلى عدالة مشروعة تعلو على أصفاد التقاليد.

55 Yvon Belaval, Laclos (C.de), article in Encyclopaedia Universalis.

الباب الثاني

قراءات في النقد الخليجي

النقد العربي الحديث:
من غربة السياق إلى غموض المستقبل

تعالت في العقد الأخير من القرن الماضي أصواتٌ تنادي بمساءلة مشاريع النقد العربي الحديث في علاقته بالغرب وقد تشكلت مقاربات مهمة طرحت مسائل شائكة تشمل رؤية الحداثة العربية تأسيسا في التراث وتواصلا مع الحداثة "الأصلية" كما نهضت في الغرب منذ قرون وقد تعدّدت محاولات تشخيص ملابسات النقد العربي الحديث واختلفت منطلقاتها وتوجّهاتها غير أنّها ، في الأغلب، تتفق في الإلماع إلى وجود ثغرة بل أزمة في إنتاج "البديل" النقدي العربي خصوصا وإن هذه "الدعوى" غير مطروحة لدى شق من النقاد العرب كبير، من جهة ثم إن شقاً آخر منهم يظهر أن طموحهم اكبر من إنجازهم العملي من جهة أخرى ولا يخفى أن من أدواء النقد العربي البينة الأدلجة والتجزيئية في الفهم والمقاربة،وما ينجز عن ذلك من مغالطات مكشوفة ومستترة، وما ينطبع من سمة الارتجال في كثير من الممارسات "النقدية" ، وهي عيوب تظهر مع غيرها الحاجة الملحة إلى تولد نقد ذاتي ونقد للنقد يحاول رفعها إنارة لمقومات الحداثة الواعية غير المموهة.

في هذا الإطار، تطلع علينا كتب ومقالات مهمة تضطلع بهذه المهمة بأشكال مختلفة بعضها واضح المرامي نبيلها وبعضها دون ذلك ولعل مقال د.سعد البازغي (وهو رئيس قسم اللغة الإنجليزية -كلية

الآداب ـ جامعة الملك سعود ـ السعودية) المنشور بمجلة "عالم الفكر" الكويتية، المجلد، العدد، أبريل ص- ص ـ وعنوانه "مستقبل النقد غربة السياق: من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث" لعله يعد مثالاً واضحاً للجهد الأكاديمي الموفق – إجمالاً ـ في رصد بعض مظاهر القصور في ممارسات نماذج من إعلام النقد العربي الحديث.

تقوم بنية مقال د. سعد البازغي الحجاجية على تبيان الفرق بين رؤية الغرب و رؤية العرب لرموز الحداثة الغربية. فقد عاد كل من أدموند هوسرل وطه حسين في الثلاثينات القرن العشرين إلى ديكارت، غير أن وجه الاستفادة من تلك العودة بدا مختلفاً باختلاف الآخذين تكويناً وتفكيراً وأهدافاً، فالتشابه بين العودتين أن هو إلا شكلي يعبر عن تزامن وعيين أحدهما شرقي (طه حسين) يريد إن يصطنع رؤية للشعر الجاهلي غربية شكية ديكارتية، والآخر غربي (هوسرل) ينطلق "من إدراك المضمون الفلسفي للديكارتية ويعلن عدم حاجته إليها" (ص) أما الاختلاف فهو عينة من اختلاف اللحظة التاريخية التي تمر بها الحضارتان العربية فهذه المقارنة، تحيل على المفارقة بين التصورين العربي والغربي للحداثة الديكارتية، فقد وقف عندها العرب جامدين يرون أنفسهم – إن لم يتبنوها ـ وقفوا خارج الحداثة بل دونها أما الغرب، فقد عادوا إلى حداثة ديكارت ناقدين متجاوزين.

ولعل في عرض البازعي لقراءة هوسرل لديكارت ولا أخذ طه حسين للشكّ الديكارتي أخذا "إيديولوجيا"، درسا ينبغي الاستفادة

منه يتمثل في التعامل العميق البناء النقدي مع نتاج الغرب الفكري لا إن يكون التعاطي معه سطحياً "تكتيكياً" نفعياً، فهذا يؤدّي إلى الإسقاط. طبعاً لا ننكر في هذا السياق المنفعة الجمة التي جناها حداثيو العرب عندما وجدوا طه حسين رائداً ودليلاً، رغم ما حفّ بمحاولته في قراءة الشعر الجاهلي على ضوء منهج الشك الديكارتي، من مزالق نحو السطحية والإسقاط...

أثر هذا التمهيد يشرع البازعي في عرض ورقته الرئيسية فعمد إلى نقد النقاد العرب المحدثين في طرق تعاطيهم مع المناهج الغربية، واتخذ من النقاد العرب أمثلة هي نماذج ثلاثة: سامي سويدان ويمنى العيد وكمال أبو ديب، وقد علل اختياره لهؤلاء دون غيرهم بقوله "وانتقاء هؤلاء إنما جاء لتوافق طروحاتهم مع الأطروحة الرئيسية لهذه الورقة" (ص).

والملاحظ أن الباحث يتحرى الدقة فيعرج فقط على النواحي النظرية والمبدئية التي حكمت الاختيارات المنهجية التي اعتمدها كل واحد من هؤلاء ويشير سعد البازعي أيضاً إلى أن ما وجهه إليهم من نقد هي ملاحظات "محصورة في النصوص المدروسة فقط" و"لم يقصد منها أن تكون تقييماً لجهودهم النقدية بشكل علم".(ص)

ويتسم مقال البازعي بالنزعة النقدية الصارمة، فقد أشار إلى منزلقات وقع فيها النقاد العرب المحدثون وقد ركز مقاربته على من اختارهم نماذج، ولكن لم يفته أن "يمرر" - كلما سنحت الفرصة — ملاحظة نقدية تخص غير أولئك من النقاد. وقد استرعى انتباهنا إشارته في هامشين إلى ناقدين تونسيين أوّلهما د. عبد السلام المسدي

وثانيهما د. حسين الواد سنداً لتشخيص بعض أدواء النقد العربي الحديث (غياب البعد النقدي والبعد الأصولي) ولكنه في نهاية تعليقه بالهامش ذاته سلط عليه (أي على د. المسدي) أسلحته ذاتها وانتقده لأنه نسي نفسه وكأن مشروع المسدي خارج عن النقد المنطبق على سائر النقاد العرب، والحال أنه - ففي نظر البازعي - يندرج في السياق ذاته (ص الهامش).

أمّا الثاني وهو د. حسين الواد فقد أشار إليه الباحث في هامش آخر من هوامش بحثه عندما عرض رأي صلاح فضل القائل بأن دراسة الأستاذ الواد "البنية القصصية في رسالة الغفران" (تونس - ليبيا) هي أحد ثلاثة أمثلة "لم توفق في تطبيق البنيوية" (ص، الهامش)، ولما اقتصر رد البازعي التهمة عن مثال واحد (هو مثال نازك الملائكة في دراستها للشعر العربي) لأسباب تاريخية فالدراسة المذكورة "صدرت قبل التعرف على البنيوية في العالم العربي بل قبل انتشارها في الدراسات النقدية الأوروبية" فهذا يعني أن البازعي موافق ضمنياً على رأي صلاح فضل في نقده دراسة حسين الواد.

ويبدو لنا أن الاكتفاء بـ"المصادقة" على رأي الباحث المصري دون إقامة الحجة على ذلك مما يجعل الحكم السالف بين قوسين.

واللافت للانتباه أنّ الحجة التي اعتمدها الباحث في انتقاء أمثلته ليست واضحة بالقدر الكافي — فيما نظنّ — فما معنى موافقة طروحاتهم لأطروحة الباحث؟

فهل يعني ذلك أن النماذج المنتقاة قد وضحت فيها مواضع النقد وضوحاً كبيراً بحيث سهل على الباحث أن يعدّها خير مثال لتقوية

أطروحته. فهي مدوّنة "على المقاس المطلوب" ولا تحتاج آراء النقاد الواردة فيها إلى إعمال اجتهاد في التأويل أو استخراج مواطن الخلل التي حاول الباحث معاينتها؟ أم أنّ البازعي قصد من قوله ذلك أنّ المحور الذي ركّز عليه أطروحته وهو ـ كما يظهر من العنوان الفرعي للمقال ـ "مستقبل النقد، غربة السياق"، هو محور أجلى ما يكون بروزا في مدوّنة أولئك النقاد بشكل خاصّ؟

وهنا لا يسعنا إلا أن نتّجه إلى عمله بملاحظتين:

♦ الأولى: لا نشكّ في أنه مُطّلع عليها، وهي أنّه ـ على سعة اطّلاعه وجودة نقده ـ لم يكن ليستقصي كل ما كتبه النقاد العرب في تثاقف مع الغرب ولا أغلب ما كتبوه، وقد ذكر في موضع من المقال أنّه "أقا نقص (كذا) من نقد سويدان" (ص) طبعاً السياق مختلف عن الاستقصاء الذي نتحدث عنه، ولكن نفهم من اختيار البازعي المنهجي أنه يروم القبض على الكليات لذلك نأى بنفسه عن الاستغراق في فيض التفاصيل لكي لا يعوقه ذلك عن استخلاص أمّهات المسائل وكلياتها.

♦ الثانية: أنّ الباحث قد ألمّ في العنوان الفرعي لمقاله بأمرين على غاية من الأهمية في مقاربة النقد العربي وهما إشكاليتا: مستقبل النقد وغربته عن السياق (وهي ـ في نظرنا ـ غربة مزدوجة غربة عن الأصل عن طريق النقل "غير الأمين" وغربة عن السياق المنقول له عن طريق "التعسّف" في التطبيق.

والواقع أنّ اختيار الباحث المنهجي المتمثل في مقاربة مدونة مخصوصة لثلاثة نقاد عرب جعلته يضطرّ إلى تناول المسألتين بشكل

ضمني فلا يقف قارئ المقال على رأي تأليفيّ واضح يتصل بإبراز أطروحة الباحث عن تلكما المسألتين.

ولكن، من حيث لا نتوقّع، نرى أنّ البازعي قد استشهد بالمؤرخ والمفكّر المغربي عبد الله العروي في مواضع حاسمة من المقال مما جعلنا نحِسّ بأنّه وإيّاه يصدران عن رؤية إن لم تكن متطابقة، فهي أقرب ما تكون إلى ذلك. فالعروي قد آخذ النقاد العرب على إهمالهم حركية العلم واتخاذهم "مهملات" الغرب نماذج للمحاكاة الجاهزة المهدرة للبعد التاريخي وللتطبيق الحرفي أو "الصحيح" في أحسن الحالات، في نطاق القول بعالمية المعرفة وكونية العلم، ممّا يشكل - في نظر العروي والبازعي أيضاً - قصوراً عن إدراك مسار التحولات في العلم عند الغرب وقيامه نتيجة حاجات واقعية تولّدت في مجتمعاته بحيث تقوم مناهج وتسقط وتموت ولكن النقاد العرب يقفون مع كل واحد منها يستقدمونه موقف المشدوه المتعجّب الذي يقدّسه (حتى ولو تناقض هذا التعامل مع محتوى ما يتمّ نقله، ولعلّ من أمثلة هذه الوضعية المفارقة أن ينقل ناقد مبدأ إزالة التقديس عن النصوص، ولكن الناقد لا يعمل بمحتوى ذلك المبدأ عندما ينقله فيقدّسه تقديساً) وربّما عجز عن إدراك سياقه فحرّفه – عن غير قصد – أو ربما تصرّف فيه أو مازج بين مناهج مختلفة - ناسياً أو جاهلاً - الفرق والبون الشاسع بين خلفياتها المعرفية التي تؤسّسها فأدّى به كل ذلك إلى ضروب من التشويش والخلط والاضطراب. فلا يستقيم حال الناقد، وقد ضيّع الوصلة في متاهات المناهج الغربية. أو ربما – وهذا وارد أيضاً – انتقض الناقد العربي ذاته فإذا عنّ له أن ينقد منهجاً

غريباً، ألفيته متردّداً حذراً متشككاً يقدّم رجلاً ويؤخّر أخرى مخافة أن يكون رأيه خطلاً أو أن يكون نقده زللاً والحال أن المفكّرين الغربيين المتأخرين يصدعون متى استقامت لهم الحجة ـ بآراء تجبّ وتنقض وتهدم ما شيّد أسلافهم لا من الموتى فقط بل ومن الأحياء أيضاً. يبدو أنّ المفارقة تكمن في العلاقة بين الشكل و"الروح" كما يسمّيه البازعي فمدارس النقد الوافدة والمستوفدة هي من الغرب فنحن ننقلها عنهم نقلاً. أمّا روح تلك المدارس: أي أطروحاتها ومواقفها ومضامينها فهي ذات محمول عقلاني في الغالب (ما عدا ما ظهر من تقليعات غريبة ظرفية كالسوريالية وغيرها، والغريب أن بعض "مبدعي" الحداثة العرب تناولوها بشكل ساذج لا ينم إلا عن حيرة شكلية مسيرة بحدود وشروط شكلية محض تفتقد الأصول المعرفية والحيثيات الاجتماعية التي ولدتها...) فهذا ما يشكل مفارقة صارخة بين التلقي النقلي والمحتوى أو المضمون العقلي فيكون الناقد بين مطرقة الوفاء للنقل الصحيح الحرفي "العلمي" لما يرد عليه من الغرب وسندان الامتثال لتعاليم المنهج المنقول العقلانية ولعل أهم تلك التعاليم الإمتثال إلى سنة المعرفة البشرية في وجوب خضوعها إلى النقد والنقد الذاتي بما هم السبيلان الأقوَمان إلى التطوّر والتطوير.

تبقى عملية تطبيق المناهج الغربية أمراً حساساً. متى نحكم على عمل بأنّه نجح في التطبيق ومتى نصمه بالإخفاق؟ خصوصاً إذا تذرع كثير منا بالنسبة، أو بالأحرى، بضرب من النسبية "المائعة" التي تنقلب ضرباً من اللاأدرية أو نوعاً من القول بتكافؤ الأدلّة.

إذا كان التطبيق آلياً يغصب النصوص على أن يتوالج المنهج، (بما

هو الجانب النظري) والمدوّنة، (بما هي الجانب العملي) عسفاً وقهراً، فهذا الضرب من التطبيق قد يكون مفيداً مدرسياً لتدريب الناشئة على اكتساب المنهج وأحكام قوانينه ولكنّه إن مورس بشكل مطلق أنتج تشويشاً وأعقب عُقماً.

أمّا الملاينة والتصرّف الذكيّ فيحتاج إلى مهارة وإلمام عميق بأصول "اللعبة"، وقد ينجح الناقد في مواضع ويخفق في أخرى وليس النجاح الكلّي بمضمون مسبقاً لأي كان لأنّ العصمة قد رفعت.

نشير في النهاية إلى أهمية المقال الذي كتبه د. سعد البازعي، فقد حرك فينا شجوناً إذ عرّج على مقاتل في الممارسة والفكر النقدي العربي الحديث، يحتاج توصيفها إلى أكثر من آلة... ويكفي الباحث فخراً أنّه تحرّى "الواقعية" في غير إسراف في التشخيص الذي اقترحه ولعلّنا أنأى ما نكون عن المحاباة إذا اعتبرنا المقال المذكور، لَبِنَةً صالحة ليعمّق المفكرون العرب المعاصرون اهتمامهم بنقد النقد وليُولُوه المكانة التي يستحقّ فقد حان الوقت لتجاوز "الديبلوماسية" و"النفاق" و"المجاملة" في معاملة النصوص الناقدة، (دون أن يكون في ذلك تحريض على الجرأة في غير "الحقّ") وكأنّ المعرفة النقدية للناقد حصانة كافية له من أن يُعرض نصُّه بدوره على مرآة النقد و لولا أنّ اللغة تختصّ بالوظيفة الانعكاسية فتدور على ذاتها لَمَا كُشفت العيوب ولما تقدّمت المقاربات نحو الأنجع والأنفع والأجمل طبعاً.

اكتناه الجوهر الفني وشروط النسق الثقافي

الدكتور إبراهيم غلوم يفتح عالم القصة القصيرة الروائي

◆ تمهيد:

تعد المباحث السردية المتجهة إلى مقاربة المتن القصصي الخليجي مجالا ثريا خصوصا بالنظر إلى قلة الدراسات المتناولة لهذه المدونة بالبحث العلمي. والملاحظ أنّ بعض الباحثين ما انفكّ يتعمّق في طرح رؤاه المتجدّدة حول القصّة الخليجية منذ عقد الثمانينات على الأقلّ.

ومن بين هؤلاء الباحثين الذي رسموا الخط المنهجيّ والأكاديميّ لمدارسة القصّة في الخليج العربيّ الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم، عميد كلية الآداب في جامعة البحرين، فقد أثرى المكتبة العربية بدراسات قيّمة تتناول القصّة القصيرة في الخليج العربي. وفي هذا السياق يأتي كتابه الصادر حديثا بعنوان "عالم روائي في القصة القصيرة: دراسات نقدية في القصة القصيرة في الخليج العربي" مكرّساً لهذا التوجه البحثيّ الجادّ ومجدّداً النظر إلى هذا الفنّ انطلاقاً من مواكبة علمية لنصوص خليجية تنتمي إلى هذا الفن.

ولعل إهداء الكتاب إلى الشاعر قاسم حداد دالّ - فيما نحدس - على محاولة غلوم بثّ رسالة تناغم بين الإبداع والنقد في تلوين فصل الربيع ثقافياً.

وينقسم كتاب الدكتور غلوم إلى مقدمة وأربعة فصول تناولت مواضيع تخصّ القصة القصيرة من النواحي الثقافية والفنية، وتراوحت بين المدى الإقليمي (الخليج العربي) والقطري (الإمارات العربية) والفردي (محمد الماجد)... وهو انشغال يعبر عن توحيد المنظور المنهجيّ وتغيير درجة التبئير من المشهد العامّ إلى التخصيص الفرعيّ إلى التركيز الجزئيّ التفصيليّ على عيّنات إبداعية معينة. وهذا التغيير في مدى الرؤية يدلل على الرغبة في الإحاطة بفنّ القصّة القصيرة بشكل متدرّج وبطريقة مترابطة تجمع بين العام والخاصّ وبين الكليّ والجزئيّ.

وقد سعى الدكتور غلوم في مقدّمة الكتاب إلى إبراز الرؤية المنهجية التي اعتمدها، وهي رؤية تستثمر رصيد النقد الثقافيّ الذي يتوفر عليه الباحث. من ذلك أنه يعطي القارئ بعض المفاتيح للفهم التأويليّ وللقراءة النقدية الثقافية لعدد من آثار القصة القصيرة الخليجية. يقول: "ففي قصص محمد الماجد ثأر دائم ضد المرأة يقف وراءه بطل ينهار .. ويقف وراءه كاتب ينتحر ببطء .. وفي قصص سلمى مطر سيف صعود دائم لامرأة من ميثولوجيا ومن مفردات الأساطير المبعثرة في الوعي تقف وراءها بطلات مجلّلات بالسحر والقدرة العجيبة على الاختفاء واستلاب الرجال، بل وإخصاء فحولتهم بأنوثة أقوى وبحضور أشم وأنبل وأسمى وأكثر تعاليا. وتقف وراء هذه [كذا] البطلات كاتبة منعزلة منطوية إلى حد الاختفاء. وفي قصص فهد الدويري متكلم ينقل الواقع كالخيال فيكاد يخفيه، ويعفى عليه لولا أن الكاتب يفضحه ويكشف وراءه عن نسق ثقافي متمكن لدى

جيل كامل ومؤسس لمجتمع الكويت منذ الأربعينات وحتى السبعينات". (ص ٩- ١٠)

ويخلص الباحث إلى أن "النسق - إذن - يزيح الفواصل التي وضعتها نظرية الأجناس ويجعل للمبدع خطابا متصلا يرجع إليه دون وعي او تخطيط" (ص١٠).

فقراءة القصص القصيرة بوعي نقدي ينتمي إلى النقد الثقافي تمثل عنصر الطرافة في هذه المقاربات التي أتحفنا بها الدكتور غلوم.

ولعل المقطع الذي أوردناه سابقا يوضح بما لا يخفى عنوان الكتاب يشفّ بصورة صادقة وعميقة عن محتواه؛ فالمؤلف يفتح عالما روائيا من خلال نقد القصص القصيرة في الخليج العربي.

وبذلك تكون المقاربات متجانسة في عمقها نظراً إلى توحّد المنظور وتشابه المتن، طبعاً مع التفطّن إلى ضرورة الوعي بأهمية إماطة اللثام عن النسق الثقافي الذي يتحكم (يوجّه / يعدّل / يلغي ...) في سيرورة إبداع القصة القصيرة.

فهذا الفنّ اللطيف البنية، بقي غير محظوظ، على مستوى الدراسات النظرية الجادّة، خصوصا وقد تمّ الاقتصار في مقاربته كمّيا (زمن القراءة، زمن الكتابة ...) وهو أمر يشي بتفقيره من المنحى الجمالي، نظراً إلى الاصطدام الطبيعي بين منطق الفنّ ومنطق الكمّ. فلعلّ من مزايا المقاربة الثقافية، إنها تحرّر هذا الجنس الأدبيّ من التركيز على الشروط الشكلية الكمّية التي تهمل الدور الثقافي الذي يضطلع به خطاب القصّة القصيرة في السياق الثقافي العامّ داخل الأجناس السردية أو ضمن النسق الاجتماعي الأعمّ.

◆ القصة والهوية العربية:

يتولّى الدكتور غلوم في الفصل الأول كشف النقاب عن إسهام القصة القصيرة في الخليج العربي في الاستجابة السردية للهوية القومية. وهو فصل يعدّ بمثابة المدخل لدراسة القصة القصيرة في الخليج العربي؛ إذ يبين أهمّ المراحل التي مرت بها ويوضح أبرز السمات التي تقوم عليها أعمال القصاصين الخليجيين، في مقاربة تعمد إلى ربط الشأن السياسي والاجتماعي بالفنّي.

وقد رصد الباحث ملامح عامة على القصة القصيرة في الخليج العربيّ خلال الستينات، ويمكن عرضها بشكل موجز كما يلي:

- تداخل الاتجاهات والمذاهب في كتابة القصة القصيرة مع رغبة في محاولة خلق قصة قصيرة حديثة فنياً.
- تعميم تجربة كتابة القصة القصيرة على أقطار الخليج العربي، بعد بدايات هنا وهناك.
- ظهور الواقعية والواقعية الاشتراكية والتجريبية في القصّة القصيرة.
- تطور القصّة القصيرة من التسجيلية الواقعية إلى معالجة أبعاد أعمق تتصل بأزمة الإنسان الحديث في أبعاده السياسية والدينية والوجودية. وقد صاحب ذلك اتساع الطبقة الشعبية التي انشغلت بها القصة القصيرة.

فهذه الملامح كلها أوقفت الباحث، عند التحليل، على حضور الروح النضالية والرموز العربية والوطنية في نصوص هذه "الحساسية الجديدة" للقصّة القصيرة الخليجية.

وانتهى غلوم إلى الإقرار بأن تجربة القصة القصيرة في الخليج العربي إذا كانت "ترسم مظاهر مؤلمة للإحباط الاجتماعي والسياسي والحضاري منذ الستينات فما ذلك إلا من تأثير حجم ردود الفعل (القومية) من الإحباط الذي عانت منه حركة القوى الاجتماعية في الوطن العربي بعد نكسة ١٩٦٧م" (ص٩١).

◆ القصة القصيرة بين السرد والميثولوجيا:

واهتم الباحث في الفصل الثاني بمقاربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة مركّزا على مدى الاستجابة السردية فيها لحضور الميثولوجيا (الأساطير)، وقد درس غلوم في هذا الفصل الممتع:

◆ تحرير الطاقة القصصية عبر تعميق مكونات الخطاب الحكائي في القصة القصيرة

◆ تعميق دلالة الزمن في القصة القصيرة عبر إخراجه من إسار المطابقة الفيزيائية، لتحقيق قدر من الكثافة الزمنية غير المعهودة.

◆ مزج الواقع بالأسطورة عبر إقامة ضرب من التشابك بين هذين المركبين قصد تفجير الطاقة القصصية.

واختار الدكتور غلوم عيّنة قصصة لتحليل هذه الرؤية النقدية، تتمثل في مجموعة "عشبة" لسلمى مطر سيف الصادرة سنة ١٩٨٨. واستخلص الباحث تجليات الميثولوجيا في تجربة هذه القاصّة الإماراتية واضعا إياها في عدد من العناوين:

١ ـ طاقة القصّ لا تتوقف

٢ ـ زمن القصّ لا يطابق

٣ ـ التشابك والإسقاط العكسيّ

وخلص الباحث في نهاية الفصل إلى أنّ " ما ينجزه القصّ المعاصر أو ما سينجزه من كشوف وإمكانيات في ضوء الخيال المركب من الميثولوجيا والواقع سيشكل المستقبل الحقيقي للإبداع في القص المعاصر" (ص١٦٨).

◆ انهيار القصة القصيرة:

ودرس الدكتور غلوم في الفصل الثالث من كتابه "انتحار المؤلف وانهيار القصّة القصيرة" انطلاقا من تجربة محمد الماجد القصصية. وخلص التحليل إلى الوقوع على "عنصر جوهري مشترك له حضور نسقي واضح يؤسس لقيام حدث درامي واحد" (ص٢٢٧). وذهب الباحث في تقويمه لقصص محمد الماجد إلى أنّ " الذاتي المباشر يقوّض حدود العالم القصصي / الموضوعي" في تجربته، وهو ما يؤدّي ـ حسب غلوم ـ إلى ملاحظة " انهيار إمكانات التعايش بين الذاتي والموضوعي لدى الماجد". واعتبر الباحث هذا التوصيف تعبيراً عن نسق ثقافي مهم يتجلى في "انحسار إمكانات استمرار خلق الواقع للمجتمع العربي في البحرين والخليج". كما يظهر في "تطرف الذات المباشرة ووحدتها في سياق حركة القوى الاجتماعية فضلاً عن وجود شروط اجتماعية وثقافية تهيئ لها المناخ الملائم. كما يستدلّ غلوم من تجربة الماجد القصصية على وصم أي نزوع رومانسيّ بالتخلف واعتباره مرحلة تاريخية منتهية وهو ما يرفضه الباحث معتبراً أنّ "الواقع قد يشترط هذا النزوع لأنه جزء من المركب الاجتماعي العام الذي يجمع بين

الروحي والموضوعي والعقلاني والغيبي والتقدمي والوجودي، إلخ.. في ظرف مشترك كما هو الحال في مجتمعنا العربي" (ص٢٢٩- ٢٣٠).

◆ أنماط حضور المتكلم:

أمّا الفصل الرابع فقد درس فيه الدكتور غلوم "المتكلم في حيز المتكلم: التخييل في حيز التخييل" اعتماداً على قصص فهد الدويري كمدوّنة نصّية. وقد وقف الباحث عند محاولة تفسير "انبناء قصص الدويري أو انقسامها بين بنيتين سرديتين: متكلم يصرّ بوضوح على الحضور والمثول المستمرّ أمام جميع مستويات تشكل الحدث / الشخصية. وغائب يتستّر بحياء مكتوم وراء تشكلات وتفاصيل الحياة التي يتدفق بها الحدث / الشخصية" (ص٢٣٦).

ويرى الباحث أن قصص فهد الدويري تضع "تقاليد الفصل المطلق بين التخييل والواقع موضع مناقشة [...] [لا] على مستوى القصة بوصفها مدلولاً سردياً وإنما على مستوى الخطاب أو الحكاية بوصفها دالاً أو منطوقاً أو نصاً سردياً حسب تعبير جينيت" (ص٢٣٧).

ويدرس غلوم في هذا الفصل ما سماه "المتكلم الموازي" وهو عنده "شخصية تخترق المسافة الفاصلة بين المتكلم المؤلف والمتلقي" (ص٢٣٨).

ويهتم الباحث بالمتكلم "بوصفه صيغة للمحايثة السردية". وخلص في نهاية الفصل إلى أنّ القاصّ قد صاغ "فكرة عدم اليقين بما هو حقيقي من خلال رؤية يختلط فيها الرومانسي بالوجودي" (ص٢٧٢) وقد وقف الباحث على جملة من الاستنتاجات المهمة في هذا السياق،

نذكر منها:

ـ توكيد مظاهر الحكاية القارة عند الدويري على حضور المؤلف حضورا مؤقتا أو متخفيا يهيمن عليه متكلم خارجي.

ـ وجود ثلاثة متكلمين في الخطاب السردي:

١) المتكلم / المؤلف

٢) المتكلم الخارجي

٣)المتكلم / الشخصية

وانتهى غلوم إلى تأكيد أنّ "قصص الدويري في محصّلتها النهائية [إنّما هي] هجاء للواقع وسخرية منه وتهكم من خياراته غير الدقيقة" (ص٢٧٦).

◆ خاتمة:

حقا لقد تجول بنا الدكتور إبراهيم غلوم في العالم الروائي للقصة القصيرة في الخليج العربي، عبر نماذج إرشادية اعتمدت النقد الثقافي والفنّي منهجا واسترفدت من خبرة الباحث بنصوص القصّة القصيرة الخليجية ما به جعل هذه الجولة ممتعة ومفيدة لأنها توقفنا على خصال العمق الأكاديمي المتزن وحرارة الذكاء النقدي، في انصهار مع الألق الاستشرافي.

هذا الكتاب يعدّ ـ في نظري ـ من فئة البحوث التي ترسم بفعالية رائعة آفاقاً شائقة لمزيد العناية بالمتن الروائي السردي الخليجيّ، من منظور النقد الثقافي الواعي والخصيب.

المكان: البنية والدلالة

دراسة في المتن الروائي البحرينيّ

- توطئة:

يتخذ الفضاء الحكائي منزلة هامة في البناء السرديّ عامة، والروايات خاصة، باعتباره لبنة أساسية تشمل الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات. ومن ثمة، يكون إسهام الفضاء في بناء الخبر وفي تشكيل الخطاب إسهاما لافتا، فقد لا يكون مجرد ظرف حاو أو إطار جافّ لا ميسم له ولا دخل في تطوّر القصّ أو تأويل الأحداث، بل قد يتجاوز الدور البنائيّ الأساسي إلى أدوار وظيفية يمكن استخلاصها بجلاء عبر استقراء المتون الحكائية التي ترد فيها الفضاءات المكانية موظفة، بل فاعلة في التعبير عن الرؤية الفنية الجمالية للمؤلف ولزاوية نظر الراوي، باندراج الفضاء في قلب الحدث القصصيّ أو الموقف الدراميّ الذي تعيشه الشخصية أو ينحته الراوي. بمعنى أن الفضاء قد يتراوح بين الحضور الفعال المؤسس لواقعية الأحداث القصصية والانتساب إلى الأبعاد التأويلية لدلالات الرواية بمختلف ألوانها المحتملة ذات الظلال الاجتماعية والسياسية والأخلاقية عموماً.

ويمكن استقراء المتون الحكائية اعتماداً على زوايا حضور

المكان باعتباره مسهماً في بناء الكتابة السردية. وإن تعلق حضور المكان في العادة بنمط الكتابة الوصفي، ذلك أن الفضاء - عادة ما يكون جامداً عادياً (بخلاف الأدب العجائبي مثلاً) فيكون التناول الأسلوبي الموازي لاندراج المكان في الخبر متعلقاً بالوصف بمختلف وظائفه التسجيلية والتصويرية والتزيينية.

- دراسة المكان: المنهج والمدونة

وهذا ما أقدم عليه الباحث فهد حسين في رسالته "المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية" (فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٣) حيث عالج حضور المكان في الرواية البحرينية انطلاقا من دراسة ثلاثة أعمال روائية:

- الجذوة لمحمد عبد الملك (١٩٨١)
- الحصار لفوزية رشيد (١٩٨٣)
- أغنية الماء والنار لعلي عبد الله خليفة (١٩٨٨)

وقد قام الباحث بانتقاء مدوّنته بعناية ناظراً بالأساس إلى تحديد الفترة الزمنية لصدور هذه الروايات؛ إذ إنها ظهرت جميعها في عقد الثمانينات، وعلّل ذلك بأنّ "هذه الفترة تمثل النشأة الحقيقية للرواية البحرينية" (ص١٢).

كما علل سبب اختياره مبحث المكان في الرواية فممّا قاله في ذلك "وأما عن سبب اختياري عنصر المكان، فلأنني أرى المكان أحد العناصر الضرورية والمهمّة في البناء الروائيّ، سواء أكان هذا البناء الروائي ناقلاً الواقع المعيش أم آتياً عبر المتخيل الذهني للروائي

نفسه"(ص١٣). وأشار الباحث في المقدمة إلى أنّ اختيار هذه النصوص الروائية الثلاثة تمّ بناء على ما وجده فيها "من توافر عنصر المكان أكثر من غيرها سواء أكان هذا المكان هامشياً، مثل البيت في رواية الجذوة أم كان مكاناً رئيساً، مثل السجن في رواية الحصار" (ص١٦).

ويمكن أن نعتبر هذه الدراسة المنهجية – الأكاديمية قد التزمت بشروط القراءة المنهجية حيث توخّى الباحث منهجاً استقرائياً يقوم على المزاوجة بين الطريقتين التطورية والتزامنية، في معالجة قضايا حضور المكان في الرواية البحرينية.

وقد وضّح فهد حسين في مقدّمة بحثه أهدافه من وراء هذا العمل، ومنها ما ذكره في الصفحة السابعة عشرة:

١- محاولة معرفة دور المكان والغاية الفنية له.
٢- معرفة التحولات التي جرت في المجتمع بعد استخراج النفط وتشييد المصانع وإقامة العمران وتنشيط الاقتصاد.
٣- معرفة أنواع الأمكنة التي تدل على الرقي الاجتماعي والتطور الاقتصادي أو تلك التي تدل على الانحطاط الاجتماعي والاقتصادي وطريقة حضور هذه الأمكنة في الفن الروائي.

وتشتمل دراسة فهد حسين للمكان في الرواية البحرينية على مقدّمة ومدخل عام وبابين يحتوي كلّ واحد منهما على فصلين؛ حيث اهتم في المدخل بتعريف الرواية ومكوناتها ثم ركز على عنصر المكان باعتباره موضوع البحث الأساسيّ فبيّن مفهومه وأنواعه. ودرس

الباحث في الباب الأول أمكنة الإقامة المفتوحة المؤقتة وأمكنة السير ووسائل التنقل والمواصلات، أمّا الباب الثاني فقد تعلق بالأمكنة المغلقة الاختيارية والإجبارية. فكما يظهر من مخطط هذه الدراسة أنّ فهداً حسيناً قد ركّز على التقابل بين ضربين من الأمكنة بشكل رئيسي هما الأمكنة المنفتحة والأمكنة المنغلقة، فثنائية الانفتاح والانغلاق هي التي تحكمت في منطق الدراسة. وهذا أمر مفهوم؛ فالمكان بعد من أبعاد إقامة الإنسان في هذا الكون (وهو قسيم الزمان) فإمّا أن يكون على علاقة ظرف ومظروف بينه وبين الإنسان، بشكل محايد أو أن تتضاف إليه أبعاد رمزية ووجودية ودلالات ثقافية وعُرفية ... تشكّل نسقاً في رؤية الإنسان إلى نفسه وإلى محيطه.

لقد عمد الباحث إلى تتبع حضور المكان في المدوّنة الروائية المعتمدة في الدراسة تتبعاً وصفياً استقرائياً قام على استقصاء مواضع ورود المكان في تلك الروايات، وانتهج الباحث نهج ترتيب هذه الأمكنة وفق الثنائية المذكورة أعلاه، فضلاً عن التفريعات الداخلية، فعلى سبيل المثال في دراسته للأمكنة المنغلقة اهتم بالبيوت، وفي دراسته للبيوت اهتم بالبيوت الإسمنتية والبيوت الطينية والبيوت السعفية، مستعرضاً مواضع ورودها في الروايات الثلاث ومستخلصاً بعض النتائج الوصفية والتحليلية والتأويلية.

واللافت أنّ مقاربة فهد حسين للمكان كانت تعتمد على الناحية اللغوية حيث كان يسعى إلى تبين "الأبعاد الدلالية والوظيفية الذي أراد النصّ الروائيّ أن يطرحها عبر مفرداته اللغوية" (ص١٠٨). فاهتم ببنية الجمل (الاسمية والفعلية) وبمفردات النصّ الروائيّ (من ذلك تعليقه

على الحرف "قد") (ص١١٢). واستنتج أنّ العلاقة الحميمة بالمكان هي التي تضفي عليه جمالية في التعبير (ص١٠٤). فضلاً عما يعمد إليه بعض الروائيين من خلخلة المألوف السائد لبنية بعض الأمكنة (مثل المقهى) بما يراه الروائيّ من صورة ذهنية متخيّلة لذلك المكان (ص١١٢). إضافة إلى أنّ محاولات بعض الروائيين كشف بعض الأمكنة (مثل السجن) قد عمدت إلى التقريب بين الصورة الذهنية المرسومة لهذه الأمكنة وتلك الأمكنة في الواقع المرجعيّ، وهو ما يدلّل على الالتزام بالواقعية في الكتابة. (ص٢٤٤).

- نتائج البحث وثماره

وقد ختم الباحث عمله باستخلاص بعض الثمار واستنتاج بعض النتائج منها ما تميزت به "أفضية هذه النصوص" من "امتزاج الواقع المرير والمحبط بالعاطفة الهادئة حينا والمتوثبة حينا آخر" ومن "كشف زيف الواقع المعيش بكل جرأة وشجاعة" ومن "إبراز بعض الدلالات الرمزية الكاشفة قبح المجتمع كالتسلط ومعاقرة الخمرة والنساء والفوارق الطبقية" فضلاً عن المساهمة في الجمالية اللغوية عبر التخلص من الاستطراد والتعليقات التي لا تخدم الحدث ومسيرة العمل السرديّ" (ص – ص٢٤٨- ٢٤٩) ويستخلص فهد حسين نتيجة مهمّة تتمثل في أنّ الروائيين الذين درس أعمالهم "كانوا في الأصل كتاب قصة قصيرة" وما انصرافهم إلى كتابة الرواية إلا "لعدم قدرة القصة القصيرة على اكتناه كل الأبعاد المطلوبة" (ص٢٤٩). وهذه الملاحظة الفنية تجعلنا نتساءل هل تسرّبت إنشائية الأقصوصة إلى هذه النصوص الروائية، في

مستوى تعاطيها للمكان عنصراً فنياً وبعداً واقعياً؟ وهل يختلف تناول المكان في الرواية عن الأقصوصة فقط من الناحية الكمية (الطول والقصر وما يستتبعه من تفصيل وإجمال)؟

ولعلّ من النتائج المهمة التي توصل إليها الباحث ما وقف عليه من ثنائيات توافق في ذكرها الروائيون الثلاثة وهي: البيت والسجن والخيانة والضياع.

كما أشار الباحث في الخاتمة إلى أنّ الروايات المدروسة "تمثل انطلاقة نوعية في الكتابة الروائية بمنطقة الخليج العربية بعد التجربة الروائية في الكويت التي حظيت بمكانة فنية في الإبداع الروائي العربي [...] الأمر الذي يحتّم علينا نحن أبناء المنطقة أن نولي النتاج الأدبيّ أهمية بالغة بالدرس والتحليل، وخصوصا أنّ الدراسات النقدية عن أدب منطقة الخليج العربية لا تزال محدودة وقليلة قياساً بالدراسات التي كتبت عن أدب العالم العربيّ، مثل مصر ولبنان وسوريا والعراق، أو بلدان المغرب العربيّ على حدّ سواء." (ص٢٥٢).

ويتسم العمل البحثيّ الذي أنشأه فهد حسين بالموضوعية ومحاولة التعمق في الاستقصاء وعدم التعسف في استخراج النتائج، فضلاً عن استيعابه بشكل جيّد، لمدوّنته التي يشتغل عليها. ولعلّ جماليات المكان السرديّ قد تمّ التقاطها بشكل متأنّ ينمّ عن رصانة في تقدير المواقف ومتابعة دقيقة لتضاريس المكان، ولعلّ العبارة "الشعرية" التي أوردها للشاعر أحمد عجمي على ظهر غلاف الدراسة، تعبّر عن هذا التوغّل في أعماق المكان وعدم الوقوف عند حدود السطح حيث يقول إنّ "المكان كائن لا يستسلم لماهية يسهل رصدها، فهو دائما قادر

على ممارسة لعبة التحولات والنزوح إلى تمظهرات متنوعة ومتقلبة، فلا يكتفي بأن يكون فضاء فيزيقيا يحتضن كائناته، بل يجعل من هذه الكائنات مكاناً رحباً لرحلاته التي لا تنتهي"، فالشاعر مغرم بقلب المعادلة دائما، إذ جعل المكان يتخذ من الكائنات مكاناً للرحلة!

- خاتمة

يُعدّ كتاب "المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية" للباحث فهد حسين دراسة لا غنى للمهتمّ بالسرد في البحرين عنها، لأنّها دراسة فنية وصفية تطبيقية تهتم بعنصر من عناصر الخبر في الرواية وتدرسه دراسة مستفيضة ومنظمة، مما يساعد الباحثين على اعتماد نتائجها ومواصلة مهمة الدرس لتشمل مدونة أخرى، كالروايات التي صدرت بعد فترة الثمانينات، فممّا لا شك فيه أن الساحة الروائية في البحرين قد عرفت زخماً سردياً كبيراً منذ تلك الفترة يظهر عبر تكاثر النصوص وتنامي أعداد الروائيين، وما تطرحه قضية المكان من دلالات تبقى مجالاً مكتنزاً وفضاء ثرياً بالدلالات والمعاني، يتجاوز الحصر الذي تحاول القراءة النقدية تنميطه – وهذا مما يُوكَل به إليها – ولكنّ المبدع لا يتصرف وفق نمط جاهز، بل هو ينسرب في أعطاف متوغّلة في المغامرة القصوى.

قراءة في دراسة للدكتور عبد الحميد المحادين
جماليات المكان في الرواية الخليجية

ليس المكان فضاء محايداً في النص الروائيّ الإبداعيّ، ليس ظرفا حاويا لا لون له إلا ما يلوّنه به ساكنه أو المارّ به، بل قد يكون المكان فضاء رمزياً أو تعبيراً عن اختيار فنّيّ مخصوص يتجاوز ماهيته الأولى، عنصراً من عناصر القصّة. فهل للمكان في علاقته بالزمان والإنسان من دلالة خاصة في الرواية الخليجية؟ وما هي رهانات البحث في مثل هذا الموضوع؟ هل يمكن أن يتجاوز المكان البعد التسجيليّ القائم على الإيهام بالواقعية؟

انطلق الباحث الدكتور عبد الحميد المحادين في دراسته "جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية" من مقدّمة لاحظ فيها أنّ الرواية نصّ مكانيّ بامتياز ولاحظ أنّ المكان يتفاوت من حيث محوريته من رواية إلى أخرى وبيّن أنّ دراسته تهتمّ في فصلها الأوّل بالمكان المفتوح في الرواية الخليجية ويشتمل ذلك على (البحر، الصحراء، المدينة) كما تُعنى في الفصل الثاني بجدلية العلاقة بين المكان والزمان (أمكنة تاريخية حديثة، أمكنة تاريخية قديمة، أمكنة أسطورية) إضافة إلى الاهتمام في الفصل الثالث ببحث أنماط الناس داخل الأمكنة الخليجية، كما درس المحادين في الفصل الرابع

العناوين المكانية والعتبات المكانية في الرواية الخليجية.

وبيّن الباحث في التمهيد جملة من التمييزات الضرورية التي توضّح طبيعة المقاربة التي اعتمدها صاحب الدراسة في التطرّق إلى مبحث المكان في الرواية الخليجية، فبيّن أنّ العلاقة بين المكان في الرواية والمكان في الواقع ليست علاقة تطابق، "فالمكان الروائي مكان قائم بذاته، تخييليّ يتماهى أحياناً مع الواقع في التسمية، أو في التوصيف، لكنه ليس هو الواقع إطلاقاً، فهو "مكان لفظيّ متخيّل، مكان صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل"(ص ـ ص٢٨ ـ ٢٩)، فالمكان يتشكّل في النصّ الروائيّ عن طريق الألفاظ والكلام ويصير مكاناً له سماته ومقوّماته وخصائصه وأبعاده المتميّزة وتفاصيله المحدّدة. يقول المحادين: "إنّ المكان المتخيّل هو جغرافيا الوهم، وهو إمّا أن يحتوي النصّ على موضع لا وجود له، أو [أن] يحتويَ النصّ على رؤية وهمية لموضع موجود فعلاً، أو [أن] يحتويَ النصّ على أحداث وهمية في موضع موجود عمليّا." (ص٢٩). فضلاً عن أهمّية تمكين الأشياء المجرّدة وهذا ضرب من ضروب التوظيف الفنّي للمكان حيث يساعد إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجرّدة على تجسيدها، فيتمّ التمثيل للقيمة بالمكان. وتتنوع الفضاءات في العمل الروائي، فمنها:

- الفضاءات المرجعية، وتكون شديدة الصلة بالواقع
- الفضاءات التخييلية، ويصعب تأكيد مرجعيتها
- الفضاءات العجائبية، ويتمّ الانتقال فيها من الأليف إلى الغريب ومن الواقعيّ إلى العجائبيّ.(ص٣٤ بتصرّف)

وقد استخلص بعض الباحثين سمة مميّزة لتعامل المخيلة الروائية العربية مع المكان، إذ ينقل المحادين عن صلاح الدين بوجاه، قوله إنّ للعرب "مدارهم في التركيز على الخارج أكثر من الداخل، وذلك أنّ سبر أغوار البحر والصحراء والجبال والشوارع أكثر من تصوير الدور والغرف والدكاكين والمقاهي.. فهي بصفة عامّة ذات مساحات شاسعة وزمن مطلق. فأيّهما أعمق دلالةً على العقلية العربية الحاضرة محدودية المدن أم إطلاق الموج والصحراء؟"(ص٣٥).

◆ أنماط المكان: الأمكنة المفتوحة:

افتتح الباحث الفصل الأول من دراسته، بالنظر في الصحراء، وقد صدّره بقول لمؤنس الرزاز: "الصحراء ترتبط تاريخياً بمفهومين متحولين شكلاً، ثابتين جوهراً؛ الأول مفهوم الغزو، الثاني مفهوم الغنيمة " (ص٤١). وتعدّ الصحراء مجالا عائقا – في ما يرى كثير من الدارسين – حال دون نشوء نسيج حياتيّ عضويّ لمجتمع عربيّ موحدّ ولدولة موحّدة، فظلّت الصحراء مفازات مهلكة وربما خالياً مجهولاً تحكي عنه أساطير الجانّ وأودية الشياطين. ويستعرض المحادين تاريخ الخليج العربيّ، من هجمات استعمارية إلى إسهام تفجّر النفط من الصحراء العربية في جزيرة العرب والخليج في تغيير الحياة جذريا فغيّر النفط أنماط الحياة الاجتماعية وقلب العلاقات بين الناس والعلاقات القبلية تتفكك، وصارت كثير من القيم القديمة تتوارى لتحلّ محلّها قيم جديدة، شيئاً فشيئاً.(ص٤٥ بتصرّف). أمّا روائيّاً، فقد كانت الصحراء بظاهرها الرمليّ وباطنها النفطيّ تشكّل فضاء يجتاز

الأعمال الروائية، ومصدرا لجماليات متعددة.(ص٤٨). ولعلّ اقتران الصحراء بالغموض المكشوف والظلام والصمت، ممّا سجّل حضوره في كثير من النصوص الروائية الخليجية. غير أنّ الباحث يلاحظ أنّ الرواية الواحدة تستدعي الفضاء الصحراويّ بشكلين متناقضين، تبعا لاختلاف منظور الراوي: من كون الصحراء محطّة من محطات الموت، مثلاً إلى اعتبارها فضاء شاعريّاً رومانسيّاً، وتعود الصورة إلى القتامة حيث "الصحراء مثل القدر يسحقك ويكتم أنفاسك حتى تحسب أنّه لا أمل، ثم فجأة يرفع كاهله عنك ويريك أجمل ما فيه، وكأنّه ساديّ خجل"(تركي الحمد، رواية العدامة، ص٢٥٩).

وانتقل الباحث إلى دراسة البحر، مكاناً مفتوحاً في الرواية الخليجية، ويمكن اعتبار البحر رمزا لصراع الإنسان الخليجيّ من أجل البقاء، فضلاً عن كونه ذاكرة لطفولة تائهة تحت القواقع ويقظة للمستقبل المرتجف من تلوث البيئة والتدمير وانتشار الأسلحة والحروب.(ص٧٣ بتصرّف) فقد تغلغل البحر في الوجدان الخليجيّ، واجترح مكانة له في اللغة الشاعرة واحتفل بجمالياته المكانية من خلال تجليات الآثار النفسية للبحر: ما يوحي به من الغموض والرحيل والاحتواء والأمل والتعرّي والانحسار(ص٧٧ بتصرّف). فضلاً عن علاقة التحدّي المستمرّ التي تربط البحّار بالبحر وما تحمله من جدلية الخوف والطمع والغضب والسكون. وتحتفي الروايات الخليجية بالغوص على اللآلئ في الأعماق، وتمتزج في المشاهد المصوّرة لهذا الحدث مشاعر الحزن والألم والخوف. وتمثّل قصص البحر مادّة خصبة يرويها السمّار في ليالي الشتاء، وهي مغامرات فيها من المشابه ما يكرّس بنية

قصصية تشتمل على جدلية الهلاك (غرق السفن) والنجاة (العودة إلى شاطئ الأمان)، كما تزخر بمعتقدات خيالية وأسطورية جعلت البحر "مخزناً للحكايات والأخيلة والأساطير والخرافات[...] ممّا يفجّره الخوف والهيبة والجلال"(ص٨٦).

يشير الباحث إلى أنّ المدينة في الأساس هي المكان الذي كان مُتطلّباً مُسبقاً لانبثاق الرواية، كفن أدبيّ. ويلاحظ المحادين أنّ المدينة قد يكون لها اسم أحياناً وأحياناً يُخترع لها اسم وربّما ظلّت متلفّحة بضرب من الغموض فلا يكون لها اسم ولا يُخترع لها. ويقارن الباحث بين المدينة من جهة وبين الصحراء والبحر من جهة أخرى، فيعتبر أنّه "أمام جبروت البحر ولا نهائية البحر ولا محدودية الصحراء وأمام اتساع البحر وسطوة الصحراء وأسطرة الوجود فيهما، تبدو واقعية المدينة ومحدوديتها وحضورها القابل للإحاطة موضوعا يُغري بالتفاصيل، ويُغري بالولوج في الطبقات الخفيّة"(ص – ص١٠٣– ١٠٤). ويشير الباحث إلى أنّ "المفارقات التشكيلية في تكوين المكان الخليجي في الرواية الخليجية تعكس بشكل مباشر تلك التغيرات التي اجتاحت الإنسان الخليجي على صعيد الاجتماع والمكانة العملية والاقتصادية"(ص١٢٥).

◆ المكان والزمان:

قام الفصل الثاني على دراسة المكان والزمان، فاهتم المحادين أولا بالأمكنة الواقعية الحديثة مبيّناً أنّ الواقعية لا تعني بالضرورة المطابقة بين الأمكنة التي تُذكر في الرواية والأمكنة الموضوعية

خارجها، فالواقعية سمة فنية تتعلّق بطريقة التصوير الأدبيّ لعنصر المكان، فمكان الرواية كما ينقل الباحث عن ميشال بوتور "ليس المكان الطبيعيّ وإنّما النصّ الروائيّ يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً" (أورده المحادين ص١٣٧). وأشار الباحث إلى وقوع بعض مقاطع الرواية الخليجية في حشد الوقائع متنازلة عن التخييل. ويفسّر الباحث نزوع الروائيين الخليجيين إلى التاريخ بإغراء واقع التحوّل في الخليج من مآزق البحر والصحراء والبادية إلى فسحة النفط والصناعة والحياة الباذخة والاستهلاك، بعد الطفرة النفطية؛ "هذا كله أغرى الروائيين بتتبع خيوطه"(ص١٤٣). ويستقرئ الباحث نماذج من الروايات الخليجية التي تغلب على رؤيتها الفنية الناحية الواقعية التسجيلية.

وانتقل المحادين إثر ذلك إلى دراسة الأمكنة التاريخية القديمة مميّزا في هذا السياق بين التاريخ والتاريخيّ، فالأوّل منظومة من الأحداث والتمثّلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي، في حين أنّ الثاني منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن متجه نحو المستقبل. ويذكر الباحث أمثلة للمكان التاريخيّ الحاضر في الرواية الخليجية، منها مكّة في رواية "طريق الحرير" لرجاء عالم، وبغداد في عصر المعتصم العباسيّ في رواية "تحوّلات الفارس الغريب" لفوزية رشيد، ومصر في عصر المماليك في رواية "النيل يجري شمالا" لإسماعيل فهد إسماعيل، على أنّ التاريخ ليس مفصولاً عن الأسطورة في كثير من الأحيان، لا سيما وأنّ الرواية عمل فنّيّ وليست وثيقة تاريخيّة بالمعنى الحرْفيّ للعبارة.

والملاحظ أنّ المكان التاريخيّ ليس مجرّد وعاء لاحتضان الوقائع

والشخصيات، ولكنه قد يُضحي قناعاً للحاضر ورمزاً لرؤية فنّية نقدية يطرحها الروائيّ في غلالة من الترفّع عن الطريقة المباشرة.

واهتمّ الباحث في مرحلة أخيرة بدراسة الأمكنة الأسطورية الحاضرة في الروايات الخليجية، فأبرز أنّ أجواء الأسطورة والأسطرة تُلقي بظلالها على الفضاء الحكائيّ في الرواية الخليجية على اعتبار أنّ البحر والصحراء يوحيان بالخرافات العجيبة وبخيالات السحر والأشباح وحكايات الجنّ. ويمثل عالم الجنّ مصدراً من مصادر المشاهد العجائبية في الرواية الخليجية، على نحو ما نجده في رواية "الهيرات" لعبد الله خليفة، كما ترتبط الحكايات والأساطير والروحانيات بمسائل الحمل والولادة لشدّة تعلّق الإنسان بها وشغفه بحصولها، من ذلك ما ورد في رواية "التنور" لفريد رمضان (ص – ص ١٩٩– ٢٠٠). ويبقى البحر "مخزناً للأعاجيب والعجائب وللأساطير" ونجد أمثلة على ذلك رواية "أيام يوسف الأخيرة" لعبد القادر عقيل.

وينتهي الباحث إلى اعتبار أنّ العصر الأسطوريّ "يتسم باضطراب خطّ الزمان والمكان، حيث تقع حوادث الأسطورة في إطار زمانيّ غير منطقيّ وتنتقل عبر أمكنة لا يمكن تصوّر الانتقال منها" (ص٢١٥).

◆ أنماط الناس في الأمكنة الخليجية:

يعتبر المحادين أنّ هذا الجانب هو أخصب الجوانب التي تتجلى فيها فاعلية المكان في الرواية الخليجية، إذ يؤثّر المكان في المقيمين فيه بالغ التأثير؛ فتشكّل الأمكنة أنماطاً إنسانية متشابهة إذا تشابهت هذه الأمكنة، وتختلف تلك الأنماط باختلاف الأمكنة؛ فابن

البحر يختلف في طرائق سلوكه عن ابن الصحراء. فالشخصية التي اقترنت بالبحر هي شخصية النوخذة، إذ لهذه الشخصية "مكانة بارزة في الوجدان والذاكرة الخليجية [...] وهو صاحب السفينة والرجل الأول عليها وهو الذي يقودها[...] ويتسم النوخذة عادة بالصرامة والحدّة والجدّ والقسوة "(ص٢٢٧)، ويمكن النظر، على سبيل المثال، في روايتي "النواخذة" لفوزية شويش السالم و"اللآلئ" لعبد الله خليفة لتبيّن الصورة الطرازية التي يتوفّر عليها النوخذة في المخيال الشعبيّ وقد نقلت الرواية الخليجية طرفا منه نقلا فنّيا. فضلاً عن ذلك، نلاحظ أنّ حضور البحارة والطواشين والقراصنة وسائر عناصر المجتمع البشريّ في البيئة البحرية، قد انعكس على صفحات الرواية الخليجية. بالإضافة إلى ورود علاقات اجتماعية غير مقبولة – بمنطق العصر الحاليّ - تتمثل في النخاسة وتجارة العبيد، وقد كانت تشكّل نظاماً اجتماعياً قائماً نقله التخييل السرديّ. كما نقف على حضور فئة الوافدين على منطقة الخليج العربيّ، وقد أسهم هؤلاء في تدفّق التغيّر البشريّ والقيميّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ عموماً. إذ تغلغل الوافدون الآسيويون "في مسامّ المجتمع الخليجيّ وشغلوا الوظائف الدونية ولكنهم صاروا ثقلاً اجتماعياً بيّناً" (ص٢٥٠). "وصارت الحياة الاقتصادية هي شغل الناس الشاغل وصار الناس مشغولين بالتجارة والاستثمار حتّى عن أُسَرِهم، وهذا نجم عنه تحوّلات جوهرية، كما تصوّرها الرواية"(ص٢٥١).

ويتحدث الباحث عن حضور السجن الكثيف في الرواية الخليجية، وما يحتويه من أنماط بشرية وعلاقات مشوّهة بين السجين

والسجّان، قوامها التعذيب والبذاءة والامتهان... على النحو الذي نقف عليه في رواية "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف.

◆ **العتبات المكانية في الروايات الخليجية:**

اهتمّ الدكتور عبد الحميد المحادين في الفصل الرابع من دراسته بالعتبات النصية في الرواية الخليجية، والعتبات هي العنوان والتصدير والإهداء ومقدّمة الأثر وربّما خاتمته أيضاً. فليست هذه المعطيات النصية، أو النصوص المصاحبة مجانية، بل هي تؤدّي وظيفة تعزز ما يمكن اكتناهه من متن العمل الروائيّ من رسائل ودلالات.

وقد صنّف الباحث الروايات الخليجية المدروسة إلى أصناف بحسب طبيعة عتباتها النصّية إلى:

- المكان ذو الصفة المرجعية المكانية
- عناوين وعتبات لها ارتباطات مكانية من خلال الإشارة المباشرة أو التلازم مع التعويم والبعد عن المرجعية
- أمكنة معوّمة لا تدلّ إلاّ على جنسها
- الأماكن الممتدّة
- تسمية الأمكنة بأشياء ملازمة لها

ولعلّ هذا الفصل الأخير من الدراسة هو الذي تتضح فيه الإفادة من المنهج الإنشائيّ والنظرية التناصية في مقاربة المكان في الرواية الخليجية، أكثر من الفصول الثلاثة الأولى التي اهتمّت بالعناصر المكوّنة للحكاية، وهذا يدلّ على استثمار رصين لبعض المناهج الحديثة في مقاربة النصوص الروائية العربية، ولا سيما الخليجية منها.

وخلص الباحث في الخاتمة إلى طرح سؤال مهمّ: ما هي أبعاد وعي الروائي الخليجيّ بالمكان؟ وإلى أيّ مدى وظّف مفرداته في إنتاج عمل روائي متماسك مكتمل الجوانب حقيقة أو انزياحاً؟

واعتبر الباحث في إجابته على هذا السؤال أنّ "جدلية البحر والصحراء" هي التي تتحكّم في المكان الخليجيّ وانتهى إلى أنّ "الرواية الخليجية تعكس وعياً بالمكان ووعياً بالتداعيات النفسية للأمكنة وظهورها البيّن في الشخوص والسلوك والمعطيات الإنسانية والاجتماعية". (ص٣٢٢) وقد ذيّل الباحث دراسته ببيبليوغرافيا تشمل الروايات الخليجية التي نشرها ٧٩ روائياً وروائية خليجية على مدى نصف قرن تقريباً.

◆ ملاحظات ختامية:

لعلّ القارئ يتساءل عن بعض الإجراءات المنهجية التي ربّما ساعد اعتمادها الباحثَ على إحاطة أدقّ بعمله، منها تحديد الفترة الزمنية التي تمسحها الدراسة تحديداً دقيقاً: أي المدوّنة الروائية الخليجية الصادرة من البدايات (منتصف القرن العشرين تقريباً) إلى حدود نهاية القرن. فضلاً عن محاولة التخلّص من التعامل مع الآثار الروائية معزولة وذلك قصد تصنيفها إلى أصناف بحسب طبيعة حضور المكان فيها وطرائق نشوء العلاقة بين ذلك المكان والزمان والإنسان، فإذا كانت عملية النمذجة في مجال الإبداع عامّة، والإبداع الروائيّ خاصّة، على قدر معيّن من التعسّف، فإنّها مع ذلك ضرورة منهجية تحتّمها الرغبة في الخروج برؤية تأليفية جامعة لما تتميّز به نصوص الرواية الخليجية

من مميّزات يمكن أن يُظهرها البحث في جدلية المكان والزمان والإنسان فيها. وهذا ما شرع فيه الباحث في الفصل الرابع.

ولعلّ دراسة الأدوات القصصية من سرد ووصف وحوار، تساعد على تدقيق النظر بشكل موضوعيّ إلى صيغ حضور المكان في الآثار الروائية، خصوصاً وأنّ المكان والزمان والإنسان (= الشخصيات، بالمعنى القصصيّ، والملاحظ أنّ الباحث قد ذكر في عنوان البحث كلمة "الإنسان"، انسجاماً مع التوازن الإيقاعيّ الذي يُحدثه تجاور كلمات: المكان والزمان والإنسان، أمّا لو أراد المصطلح الفنّيّ، فهو الشخصيات) هي عناصر القصّة التي تنشئ الخبر أو القصّة (récit) في النصّ الروائيّ، أمّا السرد والوصف والحوار والراوي، فهي أدوات القصّ، إنّها وسائل الروائيّ الفنّيّة لإنشاء الخطاب الروائيّ (discours)، وتقوم على صياغة العناصر المنشئة للخبر في صياغة جمالية فنّيّة. فلا يمكن إهمال تقنيات الفنّ الروائيّ تماماً والنظر في حضور عناصر القصّة معزولة عن أدوات القصّ. ولعلّ شساعة المدوّنة من جهة واختيار المنهج الاستقرائي من جهة أخرى، قد حالا دون الاهتمام بأدوات القصّ، فضلاً عن عدم تبنّي الباحث للمنهج الإنشائيّ بشكل مطلق، بل إنّه قد أفاد منه دون أن يجعله متحكماً في مسار البحث.

ولقارئ الدراسة أن يتساءل، هل وقف البحث على خصوصيات مميزة لشعرية الرواية الخليجية من منظور المكان والزمان والإنسان؟

المقامات والتلقي

رهانات القراءة والتأويل

تمهيد

كثرت مداخل مقاربة الأدب العربيّ القديم، وتمثّل الدارسون عرباً ومستشرقين مدارس عديدة من الفيلولوجية إلى التفكيكية مروراً بالتاريخية والانطباعية والوصفية (بمختلف تلويناتها). غير أنّ المقاربة المسمّاة "جماليات التلقّي" لم تحظ بكثير من الدراسات التطبيقية في السياق العربيّ، رغم أهميّة هذه المدرسة الألمانية التي ظهرت في ستينات القرن العشرين. وتتجلّى أهميّة هذه المدرسة لا فقط في تركيزها على أنماط تقبّل أثر أدبيّ ما في حقبة ما، بل أيضاً في اهتمامها بنقد النقد بشكل يوحي باستيعاب القول على القول دون الوقوع في تسليط أحكام قيمة نحو تلك التي حفل بها النقد القديم. إنّها قراءة لا تهمل عناصر العملية الإبداعية الأخرى (المؤلّف والنصّ) ولكنها تجعل اهتمامها الرئيسي ينصبّ على القارئ، باعتبار أنّ النصّ لا يبدأ في التأثير إلا إذا احتكّ به القارئ، أيّ قارئ.

في منهج البحث

وفي هذا الإطار، نقدّم كتاب "المقامات والتلقّي" للباحث البحريني نادر كاظم، وهو ـ كما يقول بعض الباحثين ـ "مؤلف يقدم

رؤية نقدية متقدمة واجتهادات تركيبية وتأويلية هامة عبر دراسته لأنماط التلقي عبر ثلاثة فصول موسعة تعالج أفق الانتظار لمقامات الهمذاني من خلال التشكيل والتكسير والتعديل وهو، تباعاً، يهم التلقيات الإحيائية والاستبعادية والتأصيلية." ولا نعتبر دراسة طريفة في مستوى موضوعها فحسب أو منهجها فقط، بل إنّها إلى ذلك خلاصة اجتهاد نقديّ لافت ينمّ عن ذكاء في توظيف مكتسبات النقد الحديث في تجديد النظر إلى علاقتنا بتراثنا الأدبيّ والنقديّ بشكل يجعلنا نتخلّص من ربقة الأحكام الجاهزة والآراء التقريبية التي غلبت على الرؤية العربية للأدب ونقده.

وقد استفاد الباحث من معاينة أنماط التلقي وفق بضعة نماذج لتعميق فهمه " لحركة تعاقب أنماط التلقّي التي دارت حول مقامات بديع الزمان الهمذانيّ في النقد العربي الحديث"[(٥٦)]. ويشرح المؤلف طبيعة "التلقي الإحيائي الذي [كان] يجهد من أجل إحياء المقامات وبعثها تفسيراً وشرحاً وتحقيقاً وطباعة"[(٥٧)] وإثر ذلك انبثق التلقّي الاستبعاديّ ردُّ فعل على التلقّي الإحيائيّ في العقد الأوّل من القرن العشرين. أمّا ما أسماه نادر كاظم بالتلقّي التأصيلي، فيعود إلى العقد السادس من القرن العشرين وهو نمط " حاول ربط الأشكال الأدبية المستحدثة بظاهرة المقامات القديمة"[(٥٨)].

---

(56) نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص٤٩.

(57) المصدر نفسه، ص٥٠.

(58) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويبيّن الباحث هدفا رئيسيا من أهداف البحث، في قوله: " ما أراده هذا البحث هو أن يقرأ حركة التلقّي وتعاقب أنماطه، وأن يستكشف الهيمنة التي تمارسها جماعات القرّاء على قراءة القارئ الفرد. وذلك يعني أنّ هذا البحث [...] يهتمّ بما يمكن تسميته بـ" دينامية التلقي الخارجي" تمييزا له عن " التلقي الداخلي" الذي يعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية والسردية على وجه خاص"[59].

أنماط التلقي

دشّنت حملة نابوليون على مصر سنة ١٧٩٨م ما عُرف بـ"صدمة الحداثة"، ومن الطبيعيّ أمام تفاوت القوى المادّية أن تستنفر الذات العربية المهدَّدة "آلية دفاع طبيعية تلجأ إليها [...] حين تواجه بآخر خارجي يهدّد وجودها وكيانها، وهي آلية دفاع تلجأ إليها أغلب النهضات التي غالبا ما تعبّر عن نفسها في صورة عودة إلى الأصول، وإحياء للتراث الذي يمثّل قاعدة يمكن الارتكاز عليها من أجل حفظ الذات من الذوبان والتلاشي في الآخر"[60]. وهذا يمثّل – في ما نزعم– منوالا محتملا يقرأ نمط التلقّي الإحيائيّ قراءة تأويلية نفسية أيديولوجية.

ويرى الباحث أنّ الإحيائيين قد حافظوا على استمرار التلقي القديم من جهة، كما أسّسوا لنمط تلقٍّ جديد من جهة أخرى. ويورد كاظم الموقف القديم الذي بدأ بالغضّ من قيمة مقامات الهمذاني ثمّ

---

(59) المصدر نفسه، ص- ص٥٢- ٥٣.

(60) المصدر نفسه، ص٦٢.

ما لبث أن تغيّر ذلك الموقف الذي استدعاه " حجاب المعاصرة" حتّى ظهرت مواقف للقدامى تُطري بديع الزمان وتحتفي بمقاماته. ولكن ما إن حلّ القرن الخامس حتى بزّت مقامات الحريري(ت ٥١٦هـ) مقامات بديع الزمان، بل إنّ اعتراف الحريري بسبْق بديع الزمان " لم يكن إلاّ الكلمة الأولى في تأبين مقامات البديع"[61].

ويقسّم الباحث أشكال التلقّي الإحيائيّ لمقامات بديع الزمان إلى ثلاثة أشكال: التلقّي الأدبيّ (محاكاة تلك المقامات والنسج على منوالها) والتلقي الفيلولوجي(تصحيح متن المقامات وتفسيره وشرحه) والتلقّي النقدي(تصنيف النص وتحليله وتقويمه وتأويله).

أمّا التلقّي الاستبعاديّ فيقوم على ما يوجد بين المقامات وبين جمالية التعبير الرومانسية من تنافر جوهريّ. ويرى الباحث أنّه قد يحدث " أنّ سلسلة طويلة من القراءات لا تخلق إلا تحققا واحدا أو فهما واحدا أو تلقّيا واحدا"[62] وفي هذا الضرب من التلقّي يرد نبذ المقامات إن بشكل صريح أو بشكل ضمنيّ، حيث يُحشر هذا النوع الأدبيّ في خانة ما سمّاه محمد حسين هيكل " أدب اللفظ" الذي يخلو من الأشكال الفنية " العظيمة " كالرواية والأقصوصة والمسرحية. فانطلاقاً من نقد الأدب العربيّ القديم وتطلُّعا إلى النسج على منوال الأدب الغربيّ العصريّ، كان موقف هيكل ويحيى حقّي وغيرهما، من المقامة قائما على الاستبعاد؛ فهي عندهم "فُتات" لا تبين عن رأي أو مذهب. كما صدر عن الموقف ذاته نقّاد جعلوا المقامات من ضروب "

---

(61) المصدر نفسه، ص٨٥.

(62) المصدر نفسه، ص١٨٠.

القصص اللغويّ التعليمي"[٦٣]، وآخرون رأوا أنّها " ليست فنّا عربيا أصيلا "[٦٤]، ولم تكتف القراءة الأيديولوجية التي مارسها بعض النقاد بإقصاء المقامات من حيّز الأدبيّة، بل عمدت إلى التهكّم منها[٦٥]. ويرى الباحث أنّ زكيّ مبارك مثال على وجهة النظر الجوّالة، لما اتسم به نقده للمقامات من تقلّب في الموقف قد يصل إلى حدود إطلاق أحكام متناقضة، ممّا جعل قراءته تقع دون التأويل المتّسق[٦٦]. وينتهي حنا الفاخوري إلى ما انتهى إليه أحمد حسن الزيات، من التمييز بين القصة والمقامة على أساس الأسلوب فأسلوب القصة أدبيّ وهو في المقامة أسلوب مصنوع أو حِرَفي"[٦٧].

أمّا النمط الثالث من أنماط التلقّي الذي اهتمّ به نادر كاظم، فهو ما أسماه التلقّي التأصيليّ، وقد بدا إرهاصاً عبر ملاحظة مبكرة لوجود وجوه تشابه بين المقامات وفنون الكوميديا التمثيلية الغربية،

---

(63) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص١٢، وهذا ما ذهب إليه شوقي ضيف أيضا. انظر نادر كاظم، المقامات والتلقّي، ص ١٨٦ وص٢٤٠.

(64) أنور الجندي، خصائص الأدب العربيّ في مواجهة نظريات النقد الأدبيّ الحديث، ص١٨٨، نقلا عن نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص٢٠٢. بل يرى زكي مبارك أنّ الهمذاني قد استوحى مقاماته من أحاديث ابن دريد، فهذا الأخير هو مبتكر فنّ المقامات. (انظر كتابه: النثر الفني في القرن الرابع، ج١، ص٢٤٦)

(65) نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص٢٠٦.

(66) المصدر نفسه، ص٢٢٦.

(67) وهذا الموقف يشي بالمنزع الرومانسي في الحكم على المقامات، إذ من مبادئ المذهب الرومانسي البساطة، والصناعة تخترق هذا المبدأ، المصدر نفسه، ص- ص٢٧٠- ٢٧٢.

غير الانشداد القهريّ لنمط التلقّي العامّ قد حال آنذاك بين أن يطوّر القارئ[٦٨] هذه الملاحظة. ويرى فخري أبو السعود أنّ في اختراع بديع الزمان لشخصية أبي الفتح قدرة فائقة[٦٩]. واعتبر كاظم أنّ هذه القراءة تعبّر عن قدرة القارئ على القفز على شروط التلقّي السائدة. ويعدّ مارون عبود المقامات وليدة البؤس وهو أحد المظاهر الاجتماعية التي فتّقت الحيل لابتزاز الأموال، من جهة فضلاً عن كون المقامات وليدة شرعية لشخصية بديع الزمان المأزومة ونفسيته المتأججة، من جهة أخرى[٧٠].

ويشير الباحث إلى سلسلة من التلقّيات ابتدأت بمصطفى الشكعة وشكري عياد وعبدالرحمن ياغي وغيرهم، جاءت معارِضةً للتلقّي الاستبعاديّ، معبّرةً عن هاجس تأصيليّ ملحّ في قراءة المقامات. ولعلّ موقف عبد الملك مرتاض الذي اختصّ بدراسة فنّ المقامات خير معبّر عن "مأزق التأصيل وتحوّلات التلقّي"، إذا استعرنا عنواناً فرعياً في الفصل الثالث من الكتاب الذي نقدّم، ذلك أنّ مرتاض قد عاد بعد عشرين عاما من قوله بقصصية المقامات إلى الإقرار بأنها جنس أدبيّ "يتخذ من الشكل السرديّ نسجا له، ومن الشخصيات المكررة الوجوه والمختلفة الأدوار والظريفة الطباع أساسا له"[٧١].

---

(68) المقصود به هو روحي الخالديّ، انظر تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو، ص١٦٦، ذكره نادر كاظم، المقامات والتلقّي، ص٣٠٥.

(69) نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص٣٠٨.

(70) المصدر نفسه، ص- ص٣١٧- ٣١٨.

(71) عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص١٣، أورده نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص٢٨٦.

أمّا أجود ضروب التلقّي التي أوردها الباحث في كتابه، فتتعلّق بتلك الدراسات التي تمكّنت من استيعاب الشذوذ وفتحت الباب مشرعا أمام قراءات جديدة. ولعلّ الباحثين، عبد الفتاح كليطو وحمادي صمود وعبد الله الغذامي، هم الذين طوّروا رؤية ثرية للمقامات تجاوزت الرؤى التقليدية على اختلاف ضروبها، عبر "التحرّر من خطورة التبئير والتثبيت"، كما يقول الباحث، وقد غدت القراءة بفضل ذلك فعلاً إبداعياً جديداً " يرمي إلى اقتناص "متعة النص" [كما يقول بارط] من خلال تحقيق "متعة القراءة""(72).

خاتمة

وبعد، فكم هربت من الأحكام الذوقية الانطباعية، ولكن مثل هذه الدراسة الشائقة الرائقة، لا تدع لك مجالاً للقول إلا تقريضاً مستحقّاً، في ما نزعم!

فضلاً عن طرافة زاوية النظر التي توسّل بها الباحث في شقّ طريقه إلى النصوص التي قرأ أصحابها المقامات، فإنّ كاظم يتوفّر على خصال برزت في الكتاب لعلّ أوضحها اطّلاعه الشامل على نظرية التلقّي في مظانّها الغربية، رغم أنّ قائمة المراجع الأجنبية لم تتوفر على الكتب "الأمهات" في هذا الصدد. ولعلّ من مميزات هذا العمل أيضاً حسن توظيفه الزاد النظريّ عند تطبيقه منهج نظرية التلقّي على مدوّنته المخصوصة، ولاحظنا اتساقا في التحليل والاستنتاج بما جنّب العمل مغبّة الوقوع في التمحّل.

---

(72) نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص٤٠٥.

هـذا ورغـم أنّ نظريـة التلقّـي تُعـدّ حديثـة نـسبياً، علـى الأقـلّ في السياق العربيّ، فإنّ الدراسة خلت من الأخطاء الفادحة التي كثيراً ما يقع فيها الرواد.

نقد القصة القصيرة

بين الحسّ الفنّي والحدس الجماليّ

"الراوي في عالم محمد عبد الملك القصصي"

لعبد الله خليفة

لا أخال نفسي مجانباً للصواب إن زعمت أن عبد الله خليفة من أغزر الكتاب البحرينيين إنتاجاً، ولا أدل على ذلك من قائمة أعماله الإبداعية والنقدية والفكرية، المنشورة وتلك التي يعكف على إعدادها للنشر، ولكن هل مستوى ما يكتبه وينشره يرقى إلى الإضافة في جميع الأحوال؟ هذا السؤال المحرج يحتاج إلى وقفة تأمل على اعتبار أنّ الرجل ليس مبتدئاً في مجال الكتابة، بل إننا نجده متمرساً بهذا الفن، إذ تعود أولى مجموعاته القصصية المنشورة إلى سنة١٩٧٥، فقد تجاوز الثلاثين سنة وليست هذه المدة قصيرة لعمري لترسخ قدم الكاتب.

يبدو أن عبد الله خليفة ليس روائياً وقصاصاً وصحفياً فقط، بل نجده ناقداً أيضاً، والدليل على ذلك كتابه الذي نقدم: الراوي في عالم محمد عبد الملك القصصي، عنوان يدلّنا على مشروع نقديّ يوحي بالفهم والعمق والشمول. إذ حدد صاحبه لنفسه موضوعاً للدراسة وهو الراوي ومدونة للدراسة وهي مجموعات محمد عبد الملك القصصية المنشورة، ومنهجاً للدراسة ـ يفترض أن يكون فنياً، لأنّ

موضوع الدراسة فنّيّ وهو الراوي.

ولم ينطلق الناقد من تعريف للقصة القصيرة، ولكنه يبدو ملماً بهذا التعريف بشكل مبطن، فهو لا يستعرض معلومات أكاديمية بل يهدف إلى إنجاز دراسة نصية تطبيقية، وعموماً فإنّ مباشرته لنصوص القصة القصيرة التي اهتمّ بها لم تحد عن التعريف الإشكاليّ الذي طرحه روني إتيامبل (Etiemble) علاّمة الأدب المقارن إذ وضع للقصّة القصيرة ثلاثة شروط أساسية:

- الطول: حيث يجب أن تقرأ القصّة القصيرة دُفعة واحدة، كما يرى ذلك أندريه جيد.
- الحقيقة: تقدّم القصّة القصيرة نفسها وكأنّها قصة حقيقية، إنّها تقدّم لوحة ليست ممكنة الوقوع فحسب، بل حقيقية لعوائد الزمن.
- عدم انفعال السارد / الراوي: ولا ينطبق هذا الشرط على جميع نصوص القصة القصيرة، كما يلاحظ ذلك إتيامبل، ولكن هذا الشرط يجنّب القصة القصيرة الوقوع في خانة أدب الذات، نحو الترجمة الذاتية وما شاكلها.

ولكن يبدو أنّ طبع الصحفيّ قد غلب على صاحبنا، فإذا به يكتب فصولاً خمسة تتناول خمس مجموعات قصصية لمحمد عبد الملك هي على التوالي:

- موت صاحب العربة
- نحن نحب الشمس
- ثقوب في رئة المدينة
- السياج
- رأس العروسة

مسبوقة بفصل أول لبدايات القصة القصيرة في البحرين وقد أشار الناقد إلى البداية المتأخرة لفن القصة القصيرة في منطقة الخليج العربي، وإلى أن بدايتها كانت محتشمة وعلى صفحات المجلات القليلة التي كانت تصدر في فترة الأربعينات من القرن العشرين. أما الفصل الثاني فقد خصصه عبد الله خليفة لدراسة ملامح تطور القصّة القصيرة في البحرين.

طبعاً إضافة إلى أن هذا الكتاب نقدي فإنه يمكن أن يعدّ بالفعل شهادة من روائي وصحفي وقاص على كتابات قاصّ آخر يشاركه في الهمّ الإبداعيّ نفسه، طبعاً مع احتفاظ كل منهما بأسلوبه في المعالجة الفنية والرؤية الفكرية، وقد حاول عبد الله خليفة الناقد/ المبدع أن يتجرد من الأحكام الجاهزة، بل حاول الاستفادة الواعية من الدراسات الأكاديمية وحاول الاستضاءة بما يساعده على التطرق إلى عمله بشكل مجدد. ولعل كتابه يعتبر في هذا السياق، محاولة إتمام المهمة التي بدأها الأكاديميون عبر دراسة الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم "القصة القصيرة في الخليج العربي: الكويت والبحرين" فكتاب عبد الله خليفة يعد من هذا المنطلق نقداً مونوغرافيا يهتم بمدونة مخصوصة لكاتب واحد.

وعلى الرغم من غلبة الآراء الشخصية التي يطفح بها الكتاب، فإن القارئ يستفيد من بعض تلك الانطباعات التي أوردها الناقد حول فنيات القصة القصيرة. وتعد قراءة عبد الله خليفة متميزة بتغليب الطابع الاجتماعي وتحكيمه في الفنيات، وهو ما حدا به إلى إطلاق بعض الأحكام على التطبيقات التي يعمد لها الباحثون الجدد، يقول: "[...] كما يفعل الطلاب الباحثون الجدد حين يغرقون أبحاثهم في مصطلحات مستوردة توا من أحدث القواميس والمحاضرات

الشكلانية في الأدب. فغالباً ما تطفو هذه المصطلحات طفواً على أجساد النصوص، دون أن تشكل أي علاقة حميمية بها "(ص – ص٣١- ٣٢) وذلك في معرض ثنائه على كتاب الدكتور غلوم السابق الذكر.

كما يبدي الباحث احترازاته من إطلاق أسماء بعض المدارس الإبداعية الكبيرة (كالرومانسية والواقعية) على نصوص محدودة وفي سياق ضيق يجعل من المضحك حشر هذه الأعمال البسيطة موضوعة جنباً إلى جنب مع روائع الأدب العالمي، باعتبار اندراجها ضمن صنف واحد معها. يقول: "إنّ مراجعة المصطلحات هي بداية العلم النقدي هنا، فكلمات أعلام مثل: الرومانسية والواقعية والواقعية الاشتراكية هي برسم الدرس والفحص فهذه المصطلحات الكبيرة تقفز بنا إلى تخوم لم تبلغ أو ربما هي من قبيل الإسقاطات الإيديولوجية أو المقارنات غير الدقيقة" (ص٣٥).

وعند النظر في الفصول التطبيقية من دراسة عبد الله خليفة، نجده ينظر في المجموعات القصصية منتقلا من أقصوصة إلى أخرى ناظراً في إشكاليته المركزية وهي الراوي. ولكن أحيانا يكون قريباً منها وأحياناً يبتعد عنها بعض الشيء. ولكن على كل حال فإن الناقد ظل لصيقاً بالمدونة التي يشتغل عليها دون استطرادات تبعده عنها. ونجده أحياناً يطيل في قراءة الأقصوصة الواحدة قراءة نقدية وأحيانا أخرى يجمع بين أقصوصتين أو أكثر ليلقي حكماً عاماً أو ليقارن بينه(مـ)ا.

ويهتم بالنواحي المضمونية والنواحي الشكلية الفنية في غير انقطاع بين الطرفين فهما يشكلان لحمة الأقصوصة وسداها وكل عزل بين الطرفين يعد تشويها لحقيقة الواقعة الأدبية باعتبارها كلا لا

يتجزأ وإن اتجهت الملاحظة النقدية إلى جزء منهما فذلك إنما يكون من ناحية إجرائية لا غير، فالأصل أن الأقصوصة خطاب جامع ويمكن قراءة بشكل حميم يصب بعمق بين الشكل والمضمون.

ولم يتأثر الناقد بالتفريق الذي تعقده المدارس البنيوية والشكلانية بين: الكاتب والراوي والبطل، فالأول عندها كيان اجتماعي الثاني والثالث كيانان من ورق، وإن لم يخل عمله النقدي من حس عملي جعله يتفطن إلى النقاط النقدية الملائمة في مختلف مقارباته دون الوقوع في التنظير أو السطحية. فأنت تقرأ حميمية القراءة والتجاوب العميق مع النص إلى حدود التعاطف الذي تشعر بأنه يبديه تجاه النص، على الرغم من أنه لا يتورع أحياناً عن إبداء ملاحظات نقدية وأحكام معللة تجمع بين رهافة الحس الفني وفراسة الحدس الجماليّ.

وقد ذكر الباحث في نهاية كتابه أن أغلب هذه الفصول التي جمعت بين دفتي الكتاب قد كتبت في فترة الثمانينات ولم يقيض لها النشر في كتاب إلا سنة ٢٠٠٤ في طبعة أولى، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تأخر الاهتمام بنشر المادة النقدية سواء من قبل الناشرين أو الكتاب أنفسهم، وربما نظرا لقلة الطلب من طرف القراء على مثل هذه المادة التي لا يتوفر كثير ممن يطلبها.

ويمكن أن يمثل هذا الكتاب في النهاية دراسة صالحة لكل من يدرس القصة القصيرة في البحرين عموما والكتابة القصصية عند محمد عبد الملك خصوصاً، فقد اهتم الناقد عبد الله خليفة بدراسة الراوي في عالمه القصصي معتمدا المنهج التطبيقي ودون أن يقع تحت وطأة المناهج الجاهزة أو النظريات الجديدة التي لم يعتمدها عن موقف نقدي لا عن جهل بها.

وبالمحصلة فإن هذا الكتاب يقدم رؤية جديدة في طبيعة القصة القصيرة العربية في منطقة الخليج والجزيرة العربية والوطن العربي عموماً إذ قام الناقد بدراسة تجربة قصصية متكاملة منذ بدايات تشكلها حتى اشتداد عودها ونضجها الفني واهتم بتطور تلك التجربة في تواصلها المتين مع محيطها الاجتماعي في البحرين خاصة وهي محطة هامة النمو والوعي الفكري في المنطقة وتعتبر تجربة محمد عبد الملك مرآة صادقة لبلوغ القصة القصيرة سن الرشد ولتمكنها من احتواء ملامح التطور بمختلف تفاعلاته وصراعات الفواعل الاجتماعيين بمختلف أشكالها وأنماطها.

وقد اتخذ الناقد هذه التجربة مثالاً نموذجياً حاول أن يرصد من خلاله خصائص الأقصوصة البنائية والمضمونية وما تشمله من تصوير دقيق لمعاناة الشعب وكفاح المستضعفين والمعذبين في الأرض وفضلاً عما يرتبط بهذا التمثيل الفني والتخييلي من تلقيح لأنماط التثاقف التلاحق الثقافي والإيديولوجي الذي ألم بالمنطقة العربية من المحيط إلى الخليج خلال تاريخها الحديث وما شابه من حالات مد وجزر.

وقراءة الكتاب تفتح الباب على مصراعيه لتأمل جمالية القصة القصيرة لا فقط في مجموعات محمد عبد الملك القصصية بل في كتابات سائر مبدعي البحرين والخليج العربي الذين لم يلاقوا حظاً وافراً من الانتشار عربياً، ويأتي هذا الكتاب ليحاول نفض الغبار عن هذا الغبن.

الخاتمة

حاولنا في هذا العمل الجمع بين شذرات وفصول نشرت منجمة في بعض الدوريات وقد انصبت جميعها، تقريبا، في موضوع قراءة السرد الخليجي، من جهة ونقد القراءة الخليجية للسرد وللسرد الخليجي، من جهة أخرى. فقد اهتممنا في باب أول ببعض النصوص الإبداعية (الروائية) وما يحتوي عليه من تجليات وإرهاصات تؤشر على وجود نفَس خليجي متميز في كتابة الرواية العربية ... دون أن نزعم الوقوع على إنشائية النوع الروائي، تحديدا. وعملنا في باب ثان على تبيّن بعض طرائق النقاد الخليجيين في قراءة نصوص السرد وقد اعتمد هؤلاء أساسا على المناهج: الأغراضية والإنشائية والنقد الثقافي.

وليس هذا العمل في مجمله سوى محاولة اقتراب أولى لملامسة الواقع السردي والجماليات السردية والتأويلية التي تعتمل في المشهدين الإبداعي والنقدي، في الخليج العربي، مع تركيز لافت على البحرين) بحكم معايشتي لبيئتها الثقافية عن كثب.

ولم يكن قصدنا في هذا العمل الاستقصاء أو استفراغ جميع التيارات والنصوص والأسماء التي تشتغل على السرد ونقده في البحرين بله الخليج العربي، بل هي مجرد إلماعات غير دالة على غابتي السرد والنقد المكتظتين بالأسماء والاعتمالات الإبداعية المتفاوتة والمعبّرة في مجملها عن خروج السرد عن طوق التجريب والنضال ومحاولة إثبات

الـذات أمـام الآخـر العربـي الـسباق في مـصر والـشام إلى رحـاب الاحتكاك الصريح بشواغل الإنسان الآن وهنا.

وتحتاج النصوص الوفيرة التي تقذف بها المطابع إلى عيون نقدية فاحصة تتجاوز الكتابة الموجهة (مدحاً أو قدحاً) لتفي بحق هذه النصوص من التقويم الفني والجمالي ... ولعل قراءة أفق التقبل وأرقام المبيعات المذهلة وشدة إقبال الناس على قراءات سردية من صنف معيّن ... كل ذلك يدلّ على ثورات وانفجارات اجتماعية وثقافية لم يسبق لها مثيل، تحصل على أرض الواقع وتتجلى على مرايا الإبداع السردي، لا انعكاساً مباشراً مرآوياً بالضرورة، ولكن ثمة توليف متفاوت بين الجماليات الفنية وقواعد الكتابة السردية المتعارف عليها، من ناحية، بين فرش بساط الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني / الثقافي، من ناحية أخرى.

الفهرس

غواية السرد

قراءات في الرواية العربية

ههنا تقف الرواية العربية، جنسا إبداعيا على حافة التحدّي: فهل ستجد لها آفاقا حديثة ومشرعة نحو المستقبل الواعد؟ أم إنها ستتنازل - فنياً وإبداعياً - في سبيل تحصيل جمهور عريض تحققه لها وسائل الإعلام المرئية فيخلف السيناريو الرواية ويكون المسلسل التلفزيوني بديل النص الروائيّ المقروء؟

إذا كانت الرواية عملا يكتب جماعيا ليُقرأ فرديا (بخلاف الشعر الذي يُكتب فرديا ليُلقى على المجموعة) تعبرّ بالفعل عن إيقاع العصر وقيمه وتوجّهاته، فإنها ستحمل أعباء صنع المستقبل عبر تجديد مقارباتها الفنية والمضمونية بقطع النظر عن أدبيات التأثير والتأثر.

لقد أوفى المنجز السرديّ التراثي بوعوده واستجاب لحاجات عصوره وآمال جمهوره، فكان تعبير الحكاية المثلية عن عمق التناقض بين سلطة العقل وسلطة السيف ("كليلة ودمنة" لابن المقفع) ورصدت النادرة ("البخلاء" للجاحظ) روح التفاعل الاجتماعي بين الشرائح المتعايشة بين المركز والهامش وحكت "ألف ليلة وليلة" طبقات المكبوت وكشفت كثافة المتخيّل الشعبيّ الوسيط... فهل أجابت الرواية العربية المعاصرة عن أسئلة الراهن العربيّ؟ وهل تكشّفت عن طرح أسئلة جديدة فنيا وواقعيا؟

ISBN 978-9933-407-58-2



